

CARLES SANTOS: LA MÚSICA POSADA EN ESCENA
Les principals influències en la seva obra escènica

Aurora Marín López
Treball Final de Grau UB - Història de l'Art

Tutot: Enric Ciurans

ÍNDEX

	pàgina
PRESENTACIÓ	1
INTRODUCCIÓ	2
METODOLOGIA	2
1.. TRAJECTÒRIA VITAL I ARTÍSTICA	3
1.1. Una incipient relació amb la música	3
1.2. Context socio-polític i artístic	4
1.3. Establint vincles	6
1.4. Implicació de l'autor en la política i l'art del seu temps	9
2. MODELS, INFLUÈNCIES I PARAL·LELISMES	12
2.1. Joan Brossa	12
2.2. EE.UU.-Europa: Reciprocitats	24
2.3. Nova York: La inspiració americana	26
2.4. Analogies entre Carles Santos i Frank Zappa	28
3. LA TROBADA DE LA PRÒPIA VEU	33
3.1. El piano innipresent	36
3.2. La <i>Companyia Carles Santos (Santos/Roqué)</i>	38
3.3. Els temes	44
3.3.1. La dona-musa	44
3.3.2. Sexe, religió, escatologia... la vida	46
3.4. Santos fora de l'escenari: el personatge	49
3.5. Les bandes	50
CONCLUSIONS	52
BIBLIOGRAFIA	54
ANNEX: TEXTOS	

PRESENTACIÓ

La motivació personal per escollir el músic i artista polifacètic Carles Santos com a tema del treball de fi de grau té a veure amb la meva vocació frustrada per la dansa. Des de ben petita m'encantava ballar i ho feia instintivament, tan bon punt escoltava música, al marge de la meva intenció conscient. Era la manera natural de que la música *es veiés*. Ara me n'adono que, sense saber-ho, entenia el ball com la *visibilització* de la música. Justament, la concreció, la materialització de la música, és una de les idees subjacents en l'obra de Carles Santos.

El 1988, vaig assistir-hi, sense tenir-ne cap informació prèvia, a una funció de *Belmonte*, obra coreografiada i dirigida per la *Companyia Gelabert-Azzopardi*, amb vestuari i escenografia de Frederic Amat i música de Carles Santos. Ballaven Cesc Gelabert (*el torero*), Lydia Azzopardi (*la fiesta*) acompanyats pels ballarins Jordi Alcaraz, Jordi Cardoner, Toni Jodar, Francesc Bravo i Uwe Wenzel (els braus). Aquell espectacle, indescriptible des de la meva ignorància, em va impactar profundament: tant la dansa, amb els moviments evocadors de l'univers taurí que m'era tan familiar —el meu pare n'era un devot— com la posada en escena, la il·luminació, els colors del suggeridor i estrambòtic vestuari i, sobretot, la música. No era gens habitual entre els joves de la meva generació, que, com jo, amaven el rock, escoltar música d'una banda. No obstant, aquella música, tocada in situ per la *Banda Municipal de Barcelona*, em va produir una impressió colpidora. Era, efectivament, música *materialitzada* a través de les coreografies, la dramatització, la il·luminació i tot l'aparell escenogràfic.

A partir de llavors, sempre que he tingut l'oportunitat, he seguit tant els espectacles de dansa contemporània com els d'en Carles Santos i mai m'ha deixat de sorprendre el seu agosarament al presentar obres tan provocatives, plenes de bellesa, llibertat, humor i poesia.

El passat 4 de desembre, quan ja havia decidit escriure sobre aquest artista, em va commocionar la notícia del seu traspàs, fins al punt que em vaig plantejar canviar el tema del treball, de tant estrany que se'm feia aprofundir en l'obra ja tancada, limitada en el temps, d'un creador tan admirat del qual jo havia esperat poder gaudir-ne en moltes més ocasions. El professor Ciurans em va convèncer de prosseguir-lo, amb la intenció de retre-li un altre merescut homenatge, per molt que n'hagi tingut d'innumerables aquests darrers mesos.

Així que, amb l'afligida consigna d'haver de redactar en passat, i no en present, intentaré endinsar-me en el personatge i la seva obra tant com em sigui possible, dins dels meus límits, tenint en compte que el gruix del seu treball són representacions en directe i la dificultat per accedir a les escasses filmacions que s'han fet dels seus espectacles.

INTRODUCCIÓ

Ens proposem, en aquest treball, fer un recorregut per la trajectòria vital i artística del compositor, fixant-nos en les principals influències que han inspirat la seva obra des dels inicis, en especial Joan Brossa –sobretot, la seva obra escènica- i les seves estades a Nova York. També ens permetem indagar, en l'apartat de les reciprocitats entre Amèrica i Europa en referència a les arts escèniques, en certs paral·lelismes entre el compositor valencià i un artista de l'altra banda de l'Atlàntic: Frank Zappa. Finalment, ens interessa ressenyar l'aportació de l'artista Mariaelena Roqué en l'èxit internacional dels treballs de Carles Santos a partir de mitjans dels anys vuitanta, sobretot arrel de la formació de la *Companyia Carles Santos (Santos/Roqué)*.

METODOLOGIA

El procés de documentació per al treball es basa en la lectura de monografies i articles en referència als artistes estudiats, així com en els textos dels mateixos creadors, Joan Brossa i Carles Santos. Hem tingut accés a altres fonts directes (documentació i enregistraments) que es conserven al MACBA i l'arxiu de la Fundació Joan Brossa.

Hem consultat diversos catàlegs d'exposicions, tant dels artistes estudiats com sobre les arts escèniques en general, així com obres monogràfiques en referència al món del teatre, la dansa i l'art d'acció.

Han estat de gran ajut llegir els articles que sobre els artistes i/o el tema objecte d'aquest treball han aparegut a diverses revistes especialitzades, com *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, *Quimera* o *Serra d'Or*, entre d'altres.

A la recerca d'aquestes fonts hem visitat els arxius i biblioteques especialitzades de les següents institucions: Universitat de Barcelona, MACBA, Fundació Antoni Tàpies, Fundació Miró, Institut del Teatre.

Quant al visionat dels espectacles, hem comptat amb la valuosa col·laboració del Teatre Lliure, que ens ha facilitat l'accés a alguns registres audiovisuals. El professor Ciurans ens ha permès, també, l'accés al seu arxiu personal. Tot i així, d'algunes obres només hem pogut veure els fragments disponibles a la xarxa. També hem utilitzat els recursos en xarxa dels mitjans radiofònics i televisius, així com els dossiers del MACBA per veure i escoltar diverses entrevistes.

Per últim, hem assistit a diversos homenatges a Carles Santos, inclòs el que es celebrà a València, dins el *Festival Ensems*, del qual l'artista n'era assidu.

1. TRAJECTÒRIA VITAL I ARTÍSTICA

1.1. Una incipient relació amb la música

Carles Santos va néixer a Vinaròs (Castelló de la Plana) el 1940, dins una família de metges i farmacèutics que cultivaven les seves aficions artístiques, com era comú en aquella època entre la gent de cert nivell econòmic i cultural. La seva mare, Elena Ventura Riuhet, era barcelonina, i el seu pare, Ricardo Santos Ramos, valencià, metge pediatra i també pintor. El germà del seu pare, Pepe Santos, combinava la professió de farmacèutic amb la de pianista i va animar a la família a engrescar el nen, iniciant-lo en l'instrument als 5 anys. Més endavant fundarien la Societat de Concerts de Vinaròs.

Al veure les seves aptituds pianístiques, la família —summament catòlica, “de missa diària”— es va abocar amb entusiasme a la prometedora carrera artística del *nen prodigi*. Com a fill únic, l'adoraven i va ser molt consentit, però, al mateix temps, el controlaven amb una disciplina fèrria.¹

Amb 12 anys, el nen Santos ajudava en els assajos de Setmana Santa al seu admirat professor de contrapunt, el compositor i musicòleg Vicent García Julbe, llavors mestre de capella de la catedral de Tortosa² i home amb una actitud molt oberta envers la música. A través del canonge, Santos va conèixer l'obra del compositor polifonista castellà Tomás Luis de Victoria,³ un dels compositors més famosos del Renaixement. A Santos li agradava especialment el segle XVI espanyol, l'època de Santa Teresa de Jesús i San Juan de la Cruz. L'impressionava la nuesa de la música, la veu humana sense acompanyament.

Una infància solitària i entregada a la música va culminar en la seva presentació oficial com a pianista a Vinaròs amb 12 anys, en un concert on va interpretar amb virtuosisme obres dels grans mestres clàssics. Va matricular-se al Conservatori Superior de Música del Liceu barcelonès, alternant els estudis musicals amb el batxiller.

Per tal d'entendre millor la seva evolució posterior, s'ha de saber que al faristol del piano de casa seva, a Vinaròs, ja hi havia les *Variations Opus 27* de Webern, o les *Zwei Lieder Opus 14* de Schönberg, que algú de la família havia portat de Zurich. Així doncs, va sortir de la infància amb un bon bagatge en el camp del dodecafonisme.

¹ URREA, Inma; ROQUÉ, Mariaelena “Despullar un sant. Conversa tot prenent un té”, al Catàleg de l'exposició *Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos*, Barcelona, 2006, p. 135

² RIPOLLÉS MANSILLA, Antoni F. “Vicent García Julbe: estudi i catalogació de la seua obra” Tesi doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona, el 2002, pp. 63-65, 73-74. Vicent García Julbe fou nomenat mestre de capella de la catedral l'any 1942. Durant la dècada dels anys 50, el seu apassionat treball va aportar-li una qualitat musical incomparable, fins el punt que Tortosa viu en aquells anys un segon renaixement de la polifonia espanyola en els *Oficis de Setmana Santa* de la Catedral.

³ En un curiós paral·lelisme, el precoç Tomás Luis de Victoria (1548-1611) s'inicià com a cantor del cor de la Catedral d'Àvila amb 7 anys, i viatjà sol, amb només 17 anys, a Roma, on va consolidar la seva carrera internacional. Contactà amb Giovanni Pierluigi da Palestrina, qui el va ajudar a editar les seves magnífiques composicions, la majoria en reputats tallers de Venècia i Roma.

1.2. Context sociològic i artístic

En plena dictadura franquista, el país es trobava en una gran desolació cultural. Mentre a Europa regnaven els post-dadaïstes hereus de Duchamp i ja s'havia estès el nord-americà *Fluxus*,⁴ els precedents avantguardistes nacionals –com l'iconoclasta Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), amb les seves accions a l'*Ateneo* de Madrid– s'havien exiliat arran de la guerra civil, o es veïen abocats a l'ostracisme.

En el camp de les arts plàstiques, l'exitosa participació dels artistes informalistes espanyols a la *Biennial* de Venècia de 1958 va suposar l'aprofitament per part del règim de les bones crítiques internacionals per netejar la imatge de retràs que pesava sobre Espanya. A través de la manipulació política, el govern va portar a terme una estratègia de selecció d'artistes i tendències dirigida exclusivament a aconseguir premis en els certàmens posteriors –*Biennals* de São Paulo de 1961 i 1965- ignorant els moviments artístics que, basant-se en els principis de treball en equip, la responsabilitat social i la racionalitat de les formes, treballaven aleshores en el país.⁵ Aquesta maniobra d'identificació entre avantguarda i informalisme, deixant de banda la resta de moviments artístics nacionals, va ser contestada a través de diverses exposicions fora de les nostres fronteres.⁶

Quant a la música, la creació nacional continuava ancorada en el tradicionalisme i el folklorisme, fins el sorgiment de la denominada *generación del 51*, amb noms com Luis De Pablo -fundador del primer laboratori de música electro-acústica del país-, Tomás Marco o Cristóbal Halffter, amb les seves composicions de música culta contemporània.

Durant dècades va ser molt complicat trobar gestors i empresaris que s'arrisquessin a programar les novetats musicals i escèniques que s'estaven fent dins o fora del territori espanyol, de manera que només es podien veure indicis de modernitat, i de forma aïllada i clandestina, en cases privades, o llocs habilitats pels propis artistes, molts cops amb risc per a la seva seguretat física, ja que les reunions estaven prohibides durant la dictadura.

Sota aquestes circumstàncies va despuntar al territori el grup *ZAJ*,⁷ l'únic grup espanyol que comptava amb una estètica, un ideari i un formalisme coherent amb les corrents *post-*

⁴ Moviment artístic internacional en el qual militaven un conjunt d'artistes rupturistes, resultat del desplaçament de creadors russos, alemanys de la *Bauhaus*, jueus emigrats, dadaïstes i surrealistes, que apostaven per l'equiparació vida-art, a través del *no discurs*, el confrontament de llenguatges (música, gest, plàstica), la mirada exploradora cap a l'abstracció i l'atzar (mètode aleatori).

⁵ Sobre aquest tema, vegeu BARREIRO, Paula "La "invención" de la vanguardia en la España franquista", en DD.AA. *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 347-362

⁶ *Peintres Espagnols Contemporanis*, a la Maison de la Pensée de París el 1961 i *España libre*, a Rimini, Florència, Ferrara, Reggio Emilia i Venècia, entre 1964 i 1965.

⁷ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. Catàleg de l'exposició *Finestra Santos*. Ed. Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya. Barcelona, 1982, p. 69. El grup *ZAJ* s'havia format el 1964 a Madrid, i el van crear Juan Hidalgo, Ramón Barce i Walter Marchetti, als quals es van unir més tard, Esther Ferrer, Tomás Marco, Manuel i José Cortés, José Luis Castillejo, i altres artistes que participaven ocasionalment en les seves accions.

dadaistes. Un dels seus fundadors, Juan Hidalgo, havia treballat el 1958 amb John Cage, i aquest, juntament amb els *artistes Fluxus* Georges Maciunas i Wolf Vostell, van apadrinar el grup. Hidalgo -primer compositor espanyol de música concreta, amb la seva peça *Etude de stage*- ja treballava amb el serialisme i la música aleatòria abans dels anys seixanta.⁸ *ZAJ* va ser, juntament amb el grup madrileny *Alea* –liderat per Luis de Pablo-, i els Instituts Alemany i Francès, el motor del canvi de mentalitat i l’obertura i acceptació dels nous conceptes artístics al territori espanyol.

Pel que fa a Catalunya, la postguerra va ser una època molt imaginativa i productiva, en la qual van tenir lloc processos i canvis molt interessants, a conseqüència de dos fets excepcionals: per una banda, l’existència d’una burgesia il·lustrada que va emprar-se a fons en l’obtenció del plaer de conèixer les darreres tendències artístiques, i, per l’altra, la feliç coincidència d’aquest fet amb l’existència al país d’una *rara avis*, Joan Brossa, màxim exponent de la modernitat artística de l’època.

L’alta burgesia catalana, amb el seu mecenatge, va servir de pont entre les avantguardes anteriors a la guerra i els nous corrents sorgits durant la postguerra a Europa i EE.UU. Famílies benestants, il·lustrades i molt sensibles a les noves corrents artístiques europees, oferien concerts a les seves cases –com els Gomis (*La Ricarda*, a El Prat de Llobregat) o els Bartomeu (*El Jardí dels Tarongers*, a Pedralbes, Barcelona)– i van suportar econòmicament el fet que poguessin venir a mostrar les seves obres, sovint de forma gairebé clandestina, grans figures de la experimentació musical i artística. Són exemples la conferència de Karlheinz Stockhausen, el 1961, l’actuació de John Cage, a *La Ricarda*, el 1966, o el retorn de l’exiliat Robert Gherard, mestre de Joaquim Homs i deixeble d’Arnold Schönberg. Tots ells van servir de models als joves creadors. Un altre exemple paradigmàtic d’aquest mecenatge fou la visita de la *Merce Cunningham and Dance Company* el 29 de juliol de 1966, organitzada pel *Club 49* -associació de gran transcendència en el món cultural català, com a impulsora de l’avantguarda artística- per a la qual es va fletar un avió expressament. Amb muntatge musical de John Cage i David Tudor, l’actuació es va celebrar al teatre *El Prado*, de Sitges, davant la impossibilitat de trobar un empresari de teatre a Barcelona que no fos reticent a acollir un espectacle tan *modern*.

⁸ PLANAS, Eduard *La poesia escènica de Joan Brossa*. Associació d’Investigació i Experimentació Teatral. Barcelona, 2002, p. 294

1.3. Establint vincles

Tornant al nostre músic valencià, com a conseqüència del seu bon rendiment acadèmic al Conservatori va guanyar una beca del govern francès per anar a estudiar a París amb compositors i pianistes de gran talla, com Jacques Février, Magda Tagliaferro, Robert Casadesu i Marguerite Long. Més tard, va viure un any a Suïssa a casa del mestre Harry Datyner, home de gran sensibilitat que li va ensenyar a seguir el seu instint —l'animava a assajar només quan en tenia ganes— respectant així la pròpia disponibilitat.⁹

De nou a Barcelona, a través del compositor i parent molt llunyà Joaquim Homs, aleshores de mitjana edat, contactà amb els cercles artístics de l'avantguarda catalana. Al capdavant del *Club 49* el mecenes i agitador cultural Joan Prats, amic de Joan Miró, li va organitzar un seguit de concerts de música contemporània. Al *Concert de Cambra* que inaugurava la temporada 1963-64, celebrat a *La Ricarda*, Carles Santos va interpretar, acompanyat per altres músics, peces de Johann Sebastian Bach, John Cage, Anton Webern, o Karl-Heinz Stockhausen.

De les seves nombroses relacions amb els compositors catalans contemporanis la més fructífera va ser la que va establir amb Josep Maria Mestres-Quadreny, qui ja havia iniciat el 1957 la seva col·laboració amb Joan Brossa en l'òpera *El ganxo*. Mestres-Quadreny li va proposar de participar com a intèrpret de la seva música a la *Suite bufa*, el 1966, estrena que va suposar l'inici de la relació de Carles Santos amb Joan Brossa.

A la *Suite bufa* també hi col·laborà la ballarina Terri Mestres i la cantant Anna Ricci, responsable de que s'escoltessin per primer cop a Espanya peces de Cage, Boulez i altres músics d'avantguarda. L'obra va ser concebuda per Josep Maria Mestres-Quadreny i Joan Brossa a partir de l'experimentació sobre el moviment dels músics per l'espai escènic, i va ser pensada expressament per al pianista de Vinaròs. Els assaigs es van fer, sota l'aixopluc del *Club 49*, a *La Ricarda*. Els tres intèrprets, pianista, cantant i ballarina, realitzaven diverses accions delirants al voltant del piano i de la música, que a estones també estava supeditada a la mateixa interpretació. El desconcertant muntatge també incorporava música pre-gravada.

Presentada com a *teatre musical*, es va estrenar al *Festival Sigma* de Bordeus, sota la direcció escènica de Lluís Solà. Al final de la representació es va fer una taula rodona formada per crítics i intel·lectuals parisencs que no havien vist prèviament l'obra i, per tant, no van saber respondre les nombroses preguntes del públic, que els va rebutjar amb xiulets i va reclamar que sortissin els autors per contestar-les. Per més que va ser molt aplaudida pel públic, cap diari de París se'n va fer ressò.¹⁰

⁹ COSCOLLANO, Alicia *Carles Santos i Ventura. Resum biogràfic* Onada Edicions. Bernicarló, 2015, p. 16

¹⁰ MACBA. FONS #05: Josep Maria Mestres Quadreny. Suite Bufo. El compositor explica la concepció de l'obra, a partir d'una anterior, *Divertimento "La Ricarda"*, i les circumstàncies de la seva estrena. En línia: <https://www.youtube.com/watch?v=6leX6M7pNk8> [Consulta: 23/2/2018]

Però Carles Santos ja s'havia forjat un nom dins el reduït panorama musical rupturista i innovador de l'època, de manera que el desembre de 1967 fou el protagonista d'una pàgina de l'obra *ZAJ, 12345678910111213 (un etcétera)*, realitzada pel seu amic Juan Hidalgo.

Va ser Brossa qui li va presentar al productor i cineasta Pere Portabella, proposant-li la participació en el seu primer film, *No compteu amb els dits* (1967), amb llibret del poeta. Santos interpretava de nou la música de Mestres-Quadreny. El trio Brossa-Portabella-Santos va ser molt productiu en l'inici de la carrera del compositor. Els tres creadors s'orientaven cap a la representació escènica, a la teatralització de la música, i eren amants de l'aventura i de saltar-se els models. Creadors lliures, mai en les seves carreres van haver de suportar la pressió de productors ni de distribuïdors.

Al llarg dels anys, la relació de Santos amb el cineasta ha estat molt fecunda, ja que les seves mirades innovadores i obertes envers la música i el cinema, respectivament, eren coincidents. De manera que van crear un cinema amb criteri musical en el qual la banda sonora, molt destacable, era un element amb entitat pròpia, ajuntant cinema i música com a dos discursos diferents i alhora complementaris. Els unia també el mateix impuls cap al joc i el fet de moure el so fora de l'espai i del temps, així que entre 1967 i 1968 realitzaren junts una sèrie de curtsmetratges, molt en sintonia amb el que es feia en aquells moments a EE.UU., en els quals experimentaven amb les qualitats visuals i plàstiques del so: *L'espectador*, *La llum*, *El rellotge* o *Habitació amb rellotge*, *Conversa* i *La cadira*. Van seguir molts altres treballs fílmics, des del llargmetratge *Nocturn 29*, el 1968, fins a *El silenci abans de Bach*, estrenada el 2007 al Festival de Cinema de Venècia.

Encara que el terme *acció musical* s'atribueix a John Cage, Brossa va definir així el *Concert irregular* a les notes de presentació del programa de mà al Teatre Romea de Barcelona, el 7 d'octubre de 1968.¹¹ En aquesta obra Santos va actuar per primera vegada en un escenari teatral, interpretant música escrita per ell. Brossa li havia encarregat la música per al seu llibret -i la direcció escènica a Pere Portabella-, per a commemorar el 75 aniversari del naixement de Joan Miró. Estrenada en la Fundació Maeght de Saint-Paul-de-Vence, la interpretació la van fer la mezzosoprano Anna Ricci, com a cantatriu, i Carles Santos com a pianista. El poeta va definir l'obra:

“(…) un espectacle on la fantasia gratuïta i la imitació servil reculen davant la imaginació creadora. Per què un fet tan corrent en literatura i pintura no es dóna més sovint en el teatre?”¹²

Malgrat la bona acollida del públic, la crítica de Xavier Montsalvatge, al diari *La Vanguardia* va ser tan dolenta que el seu pare, Ricardo Santos, va interceptar tots els exemplars del diari a l'estació del tren de Vinaròs i els va cremar, per evitar que els veïns la llegeixin.¹³ Jocs, en Joan Brossa va dir que aquesta *performance* del pare d'en Carles

¹¹ ORTELLS, Joaquín *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos*, Tesi presentada en la Universitat Jaume I de València el 2015, p. 20

¹² GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p. 39

¹³ COSCOLLANO, Alicia, *Op. Cit.*, p. 19

havia estat molt millor que el concert.

El poeta havia concebut l'obra a mida del músic, per això deia que, teatralment, Carles Santos era una mica fill del *Concert irregular*.¹⁴ Anys més tard, va reconèixer, referint-se a l'actuació del músic a l'obra:

“Santos feia les seves primeres armes com a compositor. L'elasticitat de les seves citacions i les transformacions dels seus collages em semblen negacions molt afirmatives, bé que desestimades per certs músics menys imaginatius i més atents a l'artesanía que al cervell”¹⁵

El 1969 van portar l'obra a Nova York, estrena que situà Brossa, Mestres-Quadreny i Santos en primera línia de l'avantguarda escènica internacional.¹⁶ Al respecte, és molt interessant l'explicació del poeta, estreta d'una entrevista de l'època:

“Darrerament he col·laborat amb el pianista i compositor Carles Santos, actualment a Nova York, on, segons m'ha escrit, fa poesia visual. (...) [parlant del *Concert irregular*] la seva estrena a Nova York va ser molt ben acollida pels hippies. Tinc molt interès per conèixer els poemes d'en Santos.”¹⁷

Santos va col·laborar amb el poeta en moltes de les seves *Accions musicals* en els inicis de la seva carrera, i, a partir d'aquí, inicià el vol cap a altres cels.

¹⁴ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p. 31

¹⁵ BROSSA, Joan “Nit sorollosa”. *Vivàrium*. Edicions 62 Barcelona, 1972 p.104-106 citat a COCA, Jordi *Joan Brossa Oblidar i caminar* Edicions de la Magrana, SA Barcelona, 1992, p.41

¹⁶ BORDONS, Glòria. CARTES I DOCUMENTS “*Cap de mirar. Òpera en tres actes de Josep M. Mestres Quadreny. Llibret de Joan Brossa. Escenografia d'Antoni Tàpies* (Barcelona, 1991)” en *Els Marges*, núm. 82. Primavera 2007. Edicions L'Avenç, SL, Barcelona, 2007, p.79

¹⁷ COCA, Jordi *Joan Brossa Oblidar i caminar* Edicions de la Magrana, SA Barcelona, 1992, p. 89 A l'arxiu de la Fundació Joan Brossa, actualment ubicat al MACBA, es troba l'original d'aquesta carta.

1.4. Implicació de l'autor en la política i l'art del seu temps

En el text —en llatí— de l'òpera de Carles Santos *Ricardo i Elena* (2000) se'ns revela com de preocupant li resultava als seus pares la seva vida independent a Barcelona, de jove. En ella, el personatge del seu pare, interpretat per Antoni Comas, canta aquesta frase, traduïda:

“La seua relació amb Brossa no m'agrada, i tinc entès que es posa en política”.

I tenien raó: en la dècada dels setanta, sensible a les restrictives circumstàncies del país, i com a conseqüència de la seva amistat amb personatges com Brossa o Portabella, Santos va prendre una consciència política, social i filosòfica que el va portar a fer un gir cap a l'esquerra en tots els àmbits de la seva vida.¹⁸ A banda d'experimentar amb la tensió dialèctica entre música i imatge, Carles Santos i Pere Portabella van viure plegats moltes experiències, guiats per les seves ànsies de llibertat, no només en l'art, sinó també en la política. Una d'elles va ser l'empresonament a la Model, el 1973, durant tres mesos, amb 113 participants (del *PSUC*, *CCOO*, *Convergència* i *Moviment Socialista de Catalunya*) en una reunió de l'*Assemblea de Catalunya*, que llavors feia les funcions d'un parlament en la clandestinitat.

Aquell mateix any, és notòria la participació del compositor, amb el col·lectiu *Grup de Treball*, en l'acte de presentació pública de l'art conceptual en Catalunya, la trobada *Presentació d'experiències d'art concepte a la Llotja del Tint*. Ho va fer dins l'exposició *Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles*, amb l'acció sonora *Setze situacions de comunicació total o parcial i de no comunicació* (1973), que anava acompanyada d'un text descriptiu i reclamava la participació de l'audiència.¹⁹

A més, el compositor va escriure el text fonamental de la mostra, anunciant un canvi de paradigma en l'art del país. Santos proposava l'art com a actitud, no com a estil. Es tractava d'anul·lar el valor comercial de l'objecte artístic, substituint-lo per la idea, i cercant el replantejament de la mercantilització de l'art. L'exposició va suposar l'inici del debat sobre l'art conceptual, i va ser el fòrum on es va qüestionar tant la pràctica com l'objecte artístic i la seva comercialització. En el col·lectiu es va instaurar la idea de la pràctica artística com a lluita en una realitat de repressió cultural i política.²⁰

A partir d'aquest esdeveniment, el pintor Antoni Tàpies, en un polèmic article,²¹ qualificà

¹⁸ COSCOLLANO, Alicia, *Op. Cit.*, p. 9

¹⁹ MERCADER, Antoni, “Amb un pa sota el braç. Carles Santos i el Grup de Treball” en Llibre-catàleg de l'exposició *Carles Santos, Visca el piano!*, Barcelona, 2006, p. 114

²⁰ PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal/Arte contemporáneo. Madrid, 2007, p. 236. El text de Carles Santos seria assumit i signat posteriorment com a manifest pel *Grup de Treball*, en la revista *Qüestions d'Art*, núm. 28 (hivern de 1974-5)

²¹ Amb el títol "La creación - Arte Conceptual aquí", va ser publicat a la secció "Tribuna de la Vanguardia" del diari *La Vanguardia Española*, el 14 de març de 1973, p.13

de *tendències* les manifestacions dels artistes participants en les trobades, als qui va titllar d'infantils i ingenus. El col·lectiu va contestar l'article del pintor en el "Document resposta a Tàpies" en termes molt en consonància amb algunes de les propostes que el reputat teòric de l'art Simón Marchán havia presentat també a Banyoles, advocant perquè el treball de l'artista devia ser reivindicat i remunerat com el de qualsevol altre treballador, i la seva obra ja no havia de ser un objecte artístic-mercaderia, sinó una *obra com a procés*. A partir d'aquest document es va consolidar una nova actitud en els creadors, que van actuar en consonància amb els postulats assumits. En tot cas, el *grup dels conceptualistes* va tenir la valentia de qüestionar, des de dins de l'art mateix, les pràctiques artístiques dominants, postura que li va costar el desinterès manifest dels crítics, els artistes professionals i la majoria de les galeries d'art. Per altra banda, va saber atreure públic procedent de diferents disciplines, i la seva reflexió va estimular la clarificació sobre les intencions ideològic-crítiques i transformadores de l'art, al temps que va obrir la porta a una nova aproximació al realisme artístic.²²

Amb tot, el *Grup de Treball* va finalitzar la seva pràctica artística el 1975, i el 1976 la polèmica mostra *Vanguardia artística y realidad social en España 1936-1975*, presentada a la Biennal de Venècia, tanca el període conceptualista en l'art del país. El col·lectiu va realitzar un treball al voltant de la detenció dels 113 participants en l'*Asamblea de Catalunya*. Poc després, el grup *Equip Conceptual* va crear l'obra *Recorreguts* (1973), un projecte del llibre presentat en l'exposició *Mostra d'Art Realitat*²³ amb la intenció de que qui comprés aquest original es comprometés a editar-lo. No van tenir èxit, i actualment es troben al MACBA.

La implicació de Carles Santos en l'intent de transformació de la institució artística, a través de l'actitud crítica i l'acció política, és palesa a la conferència *En parlar de música*, que l'artista va llegir l'agost de 1975, a l'Hospital de la Santa Creu, de Barcelona:²⁴

"(...) Tots sabem, en l'ambient musical, quina és la situació dels centres d'ensenyament, els problemes del *pluri-empleu* en el camp professional, la manca d'un sindicat representatiu, la centralització de la política musical, política musical dirigida i orientada a operacions de prestigi, divulgació i manipulació de la música, manca de projecció a l'estranger, manca de treballs teòrics i d'investigació, manca d'un estatus social com a músic professional, manca d'informació i d'estudis sobre la música, la universitat, promoció del vedetisme, concepció mítica i elitista de l'acte musical (...)"

La seva activitat política – en aquella època militava en el *PSUC*- el va portar també a visitar durant 12 dies la URSS, on es va trobar amb la Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, i el fill del militar republicà Enrique Líster. En la seva immersió soviètica va sentir-se molt

²² MARCHÁN, Simón *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1990, p. 288-289

²³ Celebrada al Col·legi d'Aparelladors de Barcelona, del 2 al 31 de gener de 1974, amb l'objectiu de recaptar fons per al col·lectiu *Solidaridad con el Movimiento Obrero*, que recolzava els detinguts per motius polítics i els seus familiars.

²⁴ SANTOS, Carles *Textos escabetsats* March Editor (Col·lecció Palimpsest), Barcelona, 2006, p. 154

ben tractat, i va pronunciar discursos davant un públic atent, a banda de gaudir escoltant molta música i veient molta dansa.²⁵

Un cop desaparegut el dictador, el 1976, va escriure, amb Octavi Pellisa i Pere Portabella, el guió del film *Informe General*, del qual en va fer, també, la música. Era un documental realitzat amb les tècniques d'un film de ficció, que tractava de la transició espanyola cap a la democràcia, i apareixen alguns dels principals actors de la representació política al país, com Felipe González, Enrique Tierno Galván i Santiago Carrillo.

Entre d'altres, és molt explícita la seva crítica a *Té Xina, la fina petxina de Xina?* (1983), estrenada a Barcelona amb la soprano Carina Mora, l'actor Pep Cortés, la ballarina Àngels Margarit i els ballarins Toni Jodar i Ramon Colomina, en la qual es reflexiona sobre la política i el poder:

“(...) Els poderosos ens xafen i com més ens xafen més poderosos són. (...) *Babosos* amb sotana, *memos* amb pistola, cafres de família, cucs de xona, borinots sifilítics. Aneu tots a fer la ma.”²⁶

Al llarg dels anys, malgrat les successives decepcions en el terreny socio-polític, Santos continuava considerant ineludible el seu deure vers els esdeveniments que demanaven la seva implicació. Així, va comprometre's desinteressadament en un projecte social al Centre Penitenciari *Madrid V*, de Soto del Real, que finalment no es va realitzar perquè el ministeri no va mostrar gaire interès.²⁷ Entre moltes d'altres accions, podem destacar la de l'enllaç simbòlic entre Catalunya i València que va suposar la seva presència al punt on comença el País Valencià a la *Via Catalana*, l'onze de setembre de 2012, o la seva participació en el *Concert per la Llibertat*, al *Camp Nou* el juny de 2013, quan va dirigir la *Cobla per la Independència* interpretant la *Fanfàrria* que havia estrenat en l'*Obertura dels Jocs Olímpics de Barcelona '92* -substituint el crit *Hola!* per *Independència!*.

²⁵ COSCOLLANO, Alicia, *Op. Cit.*, p. 25

²⁶ SANTOS, Carles *Op.Cit.*, p. 62

²⁷ CURESES, Marta, promotora del projecte i aleshores sotsdirectora general de l'INAEM -Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música- ho explicava en l'entrevista de Miguel Álvarez-Fernández a Carles Santos per al programa de Radio Nacional *Ars Sonora* (3/7/2010). En línia: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-monografico-carles-santos-setenta-anos-03-07-10/818880/> [Consulta: 13/03/2018]

2. MODELS, INFLUÈNCIES I PARAL·LELISMES

2.1. Joan Brossa (1919–1998)

*Lo propio del teatro es el gesto. Hay teatro – y aún mucho- sin literatura. No hay teatro sin gesto.*²⁸

La relació de Carles Santos amb Brossa —a qui va conèixer el 1966, com s’ha explicat— va esdevenir autèntica amistat i va fer trontollar tot el seu món, per això, en diverses entrevistes, deia d’ell, amb sorna, que era una persona *perillosa*. Santos admirava l’excel·lent intel·ligència i obertura mental del poeta, qui amb una sensibilitat especial i una gran intuïció, exercia una enorme fascinació en el jove músic.

El propi Santos explicà en més d’una ocasió que en conèixer a Joan Brossa va interpretar al piano una peça de Bach, i quan va acabar el poeta li va dir: “Molt bé, però ara què?”, i aquesta pregunta li va canviar la vida. L’oportuna interpel·lació de Joan Brossa va ser per a Carles Santos el punt d’inici de la seva profunda vinculació amb el teatre, i un estímul per a la recerca d’altres formes d’expressió.

El poeta ja escrivia, des de 1946, la seva extensa obra, sota la premissa d’una filosofia radical i llibertària:

“(…) hi ha un moment en la vida en que has d’optar per una cosa o per l’altra. I jo he optat per la llibertat que tinc, i comprenc que en aquesta societat tot s’ha de pagar d’alguna manera. El restrenyiment econòmic és el preu de la meua llibertat.”²⁹

Autor d’una obra transversal exemplar, per a Joan Brossa —poeta, dramaturg i artista plàstic— no podia existir-hi el teatre sense poesia i, alhora, manifestà un interès extraordinari per la plàstica, per allò visual. S’ha de destacar, en aquest sentit, el seu lligam amb grans noms de l’art contemporani, com el poeta Josep Vicenç Foix, portaveu de la literatura catalana d’avantguarda d’abans de la guerra civil, o els artistes plàstics amb els quals va estar íntimament vinculat des dels seus inicis. Com a fundador i ideòleg de la revista *Dau al set*, aquesta connexió va ser especialment propera amb Joan Miró, Antoni Tàpies i Joan Ponç.³⁰ Dedicat a Miró, en el número de la revista que celebrava la seva exposició a les *Galeries Laietanes*, el 1949, Joan Brossa va escriure aquest explícit i apassionat elogi, que ens dóna una idea clara de l’admiració que sentia per ell:

²⁸ SASTRE, ALFONSO *Prolegómenos a un teatro del porvenir. Teoría del drama*. Argitaletxe HIRU, SL., Hondarribia (Guipuzkoa), 1992, p. 72

²⁹ COCA, Jordi *Op. cit.*, p. 119

³⁰ El primer número de la trencadora revista, que resumia l’ànim de transfigurar l’avantguarda, va publicar-se el setembre de 1948. El poeta va ser l’ànima d’aquesta primera època, la de la màxima cohesió i amistat del grup.

«Obriu les finestres al ple sol de l'homenatge. Pinteu les taules, renoveu l'aire clos!»³¹

La seva obra avantgardista dissol els límits entre teatre, cinema, poesia, dansa, literatura i música. Així, la seva *Poesia escènica*, i especialment les seves *Accions spectacle*, o les agosarades obres de *Postteatre*, redactades entre 1946 i 1962, prefereixen el gest i l'acció al text, per tal d'inserir la representació escènica en la vida quotidiana, dotant-la de realitat, amb la convicció que cal retornar el teatre al seu protagonista genuí, el públic. És constatable que aquestes propostes que incorporaven la màgia, l'humor i la sorpresa, convidant a la participació de l'espectador, són un clar antecedent de l'art d'acció al nostre país. Com reconeix Pere Gimferrer:

“La comesa fonamental de la poesia *brossiana* ha estat, en darrer terme, la superació del cercle viciós que feia de l'avantguardisme i el realisme dues tendències irreconciliables.”³²

La poètica de Joan Brossa té quatre orígens ben definits: la consciència d'una certa cultura menestral, l'enlluernament dels efectes teatrals (màgia, transformisme, *strip-tease*...), l'assoliment de l'herència de l'avantguarda històrica del segle XX, i la inequívoca consciència social que despertà en ell l'escriptor i diplomàtic brasiler João Cabral de Melo (1920-1999):³³

“Ell, que era un crític molt agut, adscrit al marxisme, em va explicar, em va fer comprendre la possibilitat que hi havia d'evolució de les formes neosurrealistes aplicades cap a un sentit progressista-social”³⁴

Com s'ha vist, el context polític del país no afavoria la transmissió dels nous corrents artístics. A la dificultat d'esquivar el control que es feia de la cultura des del poder polític i econòmic, s'havia d'afegir la d'equiparar els interessos de l'elit cultural avantgardista amb els del gran públic, que no va tenir ni tan sols l'opció de conèixer aquestes manifestacions artístiques.³⁵

En tot cas, compromès alhora amb l'avantguarda artística i la tradició literària i cultural del país, el poeta va assumir el paper de pont entre l'actitud d'avantguarda de la generació anterior i els joves de la nova promoció. Així, el 1959 va posar en contacte els futurs fundadors de *ZAJ*, Juan Hidalgo i Walter Marchetti, amb el mecenes i dinamitzador del *Club 49*, Joan Prats, i amb el compositor Mestres Quadreny, a qui van fer partícip de les premisses musicals i estètiques de John Cage. D'aquella trobada va resultar la creació de *Música Oberta*, el primer cicle de concerts al voltant de les noves músiques experimentals del país. Els artistes madrilenys van treballar uns mesos a la nostra ciutat, fins que van haver de marxar per falta d'ajut econòmic. Van tornar el 1966, un cop fundat el grup, per tal de celebrar el *Festival 3* de *ZAJ* a Barcelona.

³¹ SAMSÓ, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*. Volum II Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995, p.130

³² GIMFERRER, Pere *Temes i procediments en la poesia de Joan Brossa*. Guia de literatura catalana contemporània. Edicions 62. Barcelona, 1973, citat a COCA, Jordi *Op.cit.*, p. 7

³³ COCA, Jordi *Op.cit.*, p. 12

³⁴ *Ibidem*, p. 40

³⁵ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p. 50

D'aquesta manera, Joan Brossa havia encetat al país el camí de reivindicació de la renovació artística que seguirien després altres creadors més joves, a Catalunya, aplegats en el *Grup de Treball*. No obstant, com observa Pilar Parcerisas, no es pot demostrar la seva intervenció en el conjunt de l'art conceptual, ja que mai va participar a les reunions del col·lectiu, per més que la seva influència era manifesta en dos dels seus integrants: Pere Portabella i Carles Santos.³⁶

Santos considerava Brossa el *culpable* del surrealisme subjacent en els seus espectacles, deia que era com si el poeta "portés *Fluxus* dins". Al respecte, resulta esclaridor saber que Joan Brossa, malgrat mantenir una relació d'amistat amb l'historiador i poeta surrealista anglès Roland Penrose, renegava del surrealisme per haver-se des preocupat del teatre, entre d'altres motius.³⁷ Preferia denominar-se *neosurrealista*:

"(...) per una raó cronològica, però també per una diferència fonamental. Mentre que els surrealistes es capbussen en les tècniques d'introspecció, els neosurrealistes ja donen aquests mons per descoberts i n'aprofiten les troballes per enriquir l'instrumental poètic. El neosurrealisme no és un refregit del surrealisme. És un altre pas. Té un peu a l'abstracció i l'altre a la realitat."³⁸

El poeta mantenia que el precursor del surrealisme havia estat el seu admirat transformista Leopoldo Frègoli (1867-1936),³⁹ qui es queixava de l'excés de literatura imperant en el teatre. Prefigurant el teatre actual, veia la necessitat d'interessar l'espectador amb accions ràpides i sorpresives. Per al poeta, l'art del dinàmic Frègoli — interpretar diferents personatges canviant de vestit i de cara en un girar d'ulls, entrant i sortint contínuament, i tot això sense perdre el ritme de l'espectacle— era quasi tan poètic com un truc de màgia:

"(...) encaixa en la meua manera d'entendre la poesia, i això resumit en aquella frase seva que sembla d'Heràclit: "L'art és vida i la vida és transformació". Exacte! És el meu lema de poeta. Quina força de creació no té la metamorfosi!"⁴⁰

I és que les obres de *Teatre irregular* escrites entre 1966 i 1967, s'orienten a la nostra necessitat de joc, de celebració i de ritual. No en va, per al poeta, la quarta dimensió del poema és el moviment.⁴¹ Com va defensar Nietzsche, en *El naixement de la tragèdia*, l'ingredient bàsic del teatre no és la literatura, un mitjà que Brossa trobava massa

³⁶ PARCERISAS, Pilar *Op. Cit.*, p. 50-51

³⁷ CURESES, Marta afegia que, des del 1937, Roland Penrose dinava a casa de Joan Brossa quan venia a Barcelona, a l'entrevista de Miguel Álvarez-Fernández a Carles Santos per al programa de Radio Nacional *Ars Sonora* (10/7/2010) En línia: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-monografico-carles-santos-setenta-anos-segunda-parte-10-07-10/825345/> [Consulta: 15/03/2018]

³⁸ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p. 25

³⁹ BROSSA, Joan *Prosa completa i textos esparsos* RBA La Magrana, Barcelona, 2013, p. 552

⁴⁰ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p. 11

⁴¹ *Ibidem*, p. 50

indirecte, sinó les danses dionisíiques:

“l’anima del teatre és el Carnaval”⁴²

Posseïdor d’una molt bona oïda musical, Brossa va demostrar el seu gran amor per la música en els seus treballs *Normes de mascarada* (1948-1954), *Troupe* (1964) o en les ja esmentades *Accions musicals* (1962-1978), entre d’altres. En especial, adorava Wagner, el *perseguidor de l’obra d’art total*, de qui deia que havia estat un mestre del muntatge i de les gradacions, i un gran model pels creadors de cinema. El poeta va fer de Wagner l’objecte de diversos treballs, culminant en el seu llibre *Carrer de Wagner* (1990) -el carrer de Barcelona on va néixer- que incloïa aiguaforts d’Antoni Tàpies.

Per això, en alguns dels seus treballs dramàtics la música, o la seva absència, és un personatge més. No es pot obviar, al respecte, la seva productiva relació amb el compositor Josep Maria Mestres Quadreny, paradigma de la mentalitat interdisciplinària de l’època, interessat en extreure del signe sonor un discurs visual. Amb el músic, Brossa va crear obres que es podrien considerar antecedents del postmodernisme, realitzades en plena avantguarda de l’art català.

Per altra banda, per a Joan Brossa el paper del piano en les seves accions musicals va ser tan imprescindible com la col·laboració amb Josep Maria Mestres Quadreny, Anna Ricci i Carles Santos. Un bon exemple són les dotze *Accions musicals* incloses al sisè volum de les seves obres completes: *Satana* (1960), *Concert en tres temps per a representar* (1964), *Suite bufa* (1966), *Concert irregular* (1967), *Recital de flauta* (1968), *Recitallia* (1968), *Satanel·la* (1968), *Parèntesi* (1976), *Lapsus* (1976), *La professora de flauta* (1977), *Molèstia* (1977) i *El pianista y la flautista* (1978).

De manera que Carles Santos i Joan Brossa es complementaven, perquè el poeta, que no tenia formació musical, aportava el seu criteri estètic particular, molt orientat al teatre i la poesia, però obert a tot tipus de manifestació artística, estimulànt la creativitat musical de Santos, que podia experimentar lliurement, al no haver de seguir unes directrius concretes. Santos reconeixia que Brossa, que li va ensenyar a llegir i a escriure, en el sentit més ampli, ho tenia tot: allò clàssic i allò modern, i que amb ell va aprendre més música que amb tots els professors que havia tingut, i això només acompanyant-lo al cinema, perquè mai parlaven de música.

Santos insistia en el fet que, anys abans que John Cage composés la famosa peça de silenci *4’33’’* (1952), Joan Brossa ja havia formulat una idea similar en el seu teatre. Es referia a la seva obra, del 1947, *Sord-mut*:

“Acte únic. Sala blanquinosa. Pausa. Teló”.

Al respecte, el mateix Brossa es queixava de la minsa valoració que se’n feia a casa nostra de l’art local:

“(…) si jo fos estranger és ben possible que el meu teatre hagués trobat

⁴² Citat a JANÉ, Jordi “Brossa i el circ, una sintonia essencial” en *La revolta poètica de Joan Brossa*. Simposi Internacional dedicat a Joan Brossa, del 25 al 27 d’abril de 2001. KrTU. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 2003, p.174

d'altres dreceres entre nosaltres.”⁴³

De totes les arts que cultivà Joan Brossa amb entusiasme, el teatre fou la que trobà més entrebancs. La seva *Poesia Escènica* comprèn tres-cents vint-i-tres obres dramàtiques que es poden dividir en dos grans blocs, entre els quals comparteix objectius de base, interessos i recursos: el Teatre literari (1944-1965) i el Teatre d'acció (1946-1968).⁴⁴ Aquest últim inclou *posteatre*, *Fregolisme* o *Monòlegs de transformació*, *Strip-tease*, *Music-hall* i *Teatre irregular*, els ballets de *Normes de mascarada* i *Troupe* i els reculls d'accions musicals.⁴⁵ Com ell mateix reconeixia:

“Tenir molta obra et fa impenetrable perquè la gent s'espanta i ho deixa córrer”.⁴⁶

Malgrat en moltes de les seves obres teatrals la poesia no es troba en el text, sinó en les imatges, cal reconèixer que el poeta és majorment conegut pel gran públic gràcies a la seva poesia visual, que ha estat la vessant més publicitada de la seva producció artística, ja que amb ella va participar en prestigiosos certàmens, com les Biennals de São Paulo (1993) i Venècia (1997).

El poeta atribuïa els impediments per a la representació de la seva obra escènica a la falta d'imaginació dels directors i a les carències tècniques dels actors. En canvi, els directors al·legaven una falta d'interès pels continguts del seu teatre a causa de l'escrupolosa poetització del llenguatge, que dificultava extremadament la posada en escena. Les seves premisses al respecte les va expressar amb contundència:⁴⁷

“El teatre, i això és una cosa que hauria de quedar clara, sempre l'he entès com una aventura poètica lligada a la recerca de l'art contemporani. La meua obra és un procés homogeni: o serveix tot o no serveix res. Tal com està el teatre al nostre país, en què la majoria d'obres que s'estrenen són modernes només per cronologia, el meu teatre resulta una mica insòlit i del tot vigent. Perquè aquest teatre no s'hauria pogut fer el segle passat.”⁴⁸

Per a Brossa, el problema no era que ell fos avantguardista, sinó que el país s'havia aturat a la rereguarda.⁴⁹ Per altra banda, l'interessava ben poc la projecció comercial de la seva obra escènica:

“(…) jo soc al laboratori, i no pas a la botiga. La botiga està tancada, però jo treballo al laboratori (...) Rebutjo el gust del públic quan només busca de

⁴³ BROSSA, Joan *Op. Cit.* (2013), p. 496

⁴⁴ PLANAS, Eduard “La poesia de l'escena”, ponència dins *La revolta poètica de Joan Brossa*, Simposi Internacional dedicat a Joan Brossa, Barcelona, 2003, p. 194

⁴⁵ JANÉ, Jordi *Op. Cit.*, p. 174

⁴⁶ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p. 132

⁴⁷ BROSSA, Joan *Op. Cit.* (2013), p. 496 L'autor va escriure: “Vaig poc al teatre –de tant que m'agrada!”

⁴⁸ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p. 118

⁴⁹ JANÉ, Jordi *Op. Cit.*, p. 187

satisfer la seva ignorància.”⁵⁰

I és que Joan Brossa, com també faria Carles Santos, considerava el seu treball com un procés, i, en el cas de les seves obres dramàtiques, el fet de veure-les representades li semblava totalment secundari atès que preferia publicar-les. Reivindicava la modernització del teatre i el seu reconeixement com a art viu, en evolució:

«¿On és el teatre alternatiu paral·lel a Miró, al primer Dalí o a Tàpies? I el creador teatral també té dret a investigar. (...) No hi ha cultura sense afany de transformació i llibertat de creació.»⁵¹

I, encara més contundent, explicava la seva aportació a la dramaturgia moderna:

«Tal com un quadre val per ell mateix, amb independència d'allò que representa, un espectacle escènic, allunyat d'efectes fàcils, no te per què ser una fotografia física o psicològica, falsejada, a més, per l'estampa naturalista o el moralisme de torn. La nova forma de teatralitat, la vaig portar fins als límits: era el que podrien dir-ne un gènere de teatre-teatre.»⁵²

La seva crítica es dirigia envers la política dels gestors teatrals, que anteposaven la rendibilitat a la necessària modernització d'un teatre català que s'havia ancorat en els clàssics :

«Cal recuperar els nostres clàssics, però també hem de mirar endavant. I no hi mireu prou. ¿Per què tant de Rusiñol i res d'Iglesias o Pitarra? El teatre no s'acaba a Guimerà i Sagarra.»⁵³

Finalment, també criticà la gestió cultural de les institucions:

“Es gasten i s'embutxaquen tants diners sota la tapadora de l'esport, que no els en queden per a la cultura, que continua sent el parent pobre”⁵⁴

La primera representació del seu teatre va ser el 1947, l'obra *Ahmosis I, Amenophis IV, Tutenkhamon*, a l'estudi del pintor Joan Ponç, amb Joan Prats com a únic espectador i la direcció del poeta. Però la seva primera incursió en el teatre professional no va ser fins el 1960, amb l'estrena de *El bell lloc* i *La jugada*, i la resposta de la crítica va ser airada, quan no silenciosa. En canvi, l'any següent es van estrenar *Or i sal*, amb decorats d'Antoni Tàpies, i *Gran guinyol*, les dues amb gran èxit de crítica i públic.

Així que, com ens recorda Ricard Salvat, és complicat calibrar l'aportació de Brossa al teatre català, atesa la mínima representació que s'ha fet de la seva immensa obra dramàtica.⁵⁵ És evident que aquestes manifestacions artístiques de caire avantguardista,

⁵⁰ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p.132

⁵¹ BROSSA, Joan *Op. Cit.* (2013), p. 525

⁵² *Ibidem*, p. 552

⁵³ BROSSA, Joan *Op. Cit.* (2013), p. 524

⁵⁴ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p. 131

⁵⁵ SALVAT, Ricard “Panorama general del teatro catalán (1939-2008)” en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm.68 (2008) pp. 195-206

per molt que incloïen la crítica política i la reivindicació de millores socials, no arribaven, com no arriben ara tampoc, al gran públic. Dissortadament, en l'actualitat gran part de la seva obra escènica és, com assegura Eduard Planas:⁵⁶

“(…) ignorada del nostre públic i desconeguda de molts estudiants i especialistes teatrals, i mancada de difusió, de revisions crítiques i de posades en escena suficients.”

Fem un parèntesi per apuntar que, quatre dècades després, sembla que les coses no havien millorat gaire a casa nostra en el món del teatre textual. Segons Hermann Bonnin:

«L'acció pendent és la solució clara i nítida del teatre com a servei públic. L'aposta pública fins ara ha estat la construcció de l'edifici, l'ostentació (...) aixecar unes grans institucions, uns centres de creació no des de la realitat sinó des del despatx.»⁵⁷

Més concret, Gerard Vázquez, exposa:

«Encara avui en dia costa molt posar en el lloc que els correspondria alguns dels teatres que durant aquest procés han estat deixats de banda: Espriu, Brossa, Pedrolo, Palau i Fabre, etc. entre els autors; Ricard Salvat, Esteve Polls, Pere Planella, Jordi Mesalles, etc. entre els directors.»⁵⁸

En aquest mateix sentit es manifestà Enric Ciurans:

“(…) Creiem que el principal repte, la gran mancança del teatre a Catalunya, rau en la incapacitat per crear un repertori de textos i espectacles que abracin la realitat de la dramàtica catalana. (...) encara no hem representat com cal els grans clàssics de la postguerra que són, al nostre entendre, la millor collita del teatre català de tots els temps. Encara queden per representar de manera eficient i plena molts dels textos de Joan Brossa, Joan Oliver, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Mercè Rodoreda o Salvador Espriu. Aquests mestres de l'escena haurien de rebre el tractament de clàssics per part d'institucions i de programadors dels teatres públics.”⁵⁹

Quant al teatre no textual, Francesc Massip ens aporta la seva visió:

“(…) la millor avantguarda teatral ibèrica de final del segle XX parlava català, tot i que sovint no parlava, car molts d'aquests grups van enfilejar un camí d'expressió espectacular que no tenia el text dramàtic com a punt de partida primordial, sinó que potenciava altres components de la creació escènica com són el gest i el moviment, la música, l'escenografia, la

⁵⁶ L'autor ho exposa així al pròleg de *Teatre de Joan Brossa*, Editorial Pedra de Toc. L'Alfàs, 1996, p. 9

⁵⁷ BONNIN, Hermann Taula rodona “30 anys de transició? Balanç de les arts escèniques de 1975 a 2005” en DD.AA. *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, El Cep i la Nansa Edicions. Col·lecció Argumenta. Vilanova i la Geltrú, 2006, p. 224

⁵⁸ VÁZQUEZ, Gerard *Ibidem*, p. 215

⁵⁹ CIURANS, Enric “La escena catalana: balance de una década (2000-2010). Aprendiendo a mirar: diez años de teatro en Barcelona” en *Estudis escènics*, núm. 38. Universitat de Barcelona (2011)

maquinària, la tecnologia, la il·luminació o els efectes especials.”⁶⁰

Nogensmenys, aquests art no ha comptat amb el recolzament institucional, com exposa Mercè Saumell:

“(…) si mirem les hemeroteques resulta notable l’hostilitat dels teatres institucionals (Generalitat, ajuntaments) durant les dècades dels 80 i 90 respecte a aquests col·lectius de teatre gestual i, en general, a les propostes de dramaturgies no textuais. Potser la causa d’aquesta hostilitat és, per una banda, el fet que els grups eren hereus de les antigues *troupes*, del teatre popular i d’altra banda, els relacionaven amb les pràctiques trencadores i contraculturals urbanes sorgides a partir dels anys 70, com ara les *performances*, el *body art*, art d’acció, art de carrer, etc.”⁶¹

Això no obstant, com ens recorda la mateixa autora, és constatable que aquestes últimes dècades el panorama de l’escena catalana ha fet un pas endavant, gràcies tant a la reivindicació del present mitjançant el trencament de la linealitat narrativa, com a la concurrència de les arts més diverses amb la inclusió dels últims mitjans tecnològics en el llenguatge escènic, el foment de la interacció de l’actor amb l’objecte i l’estímul a la participació del públic. Com observa l’autora, en referència a grups tan contundents com *La Fura dels Baus*, *Sèmola Teatre* o la pròpia *Cia. Carles Santos*:

“[aquest vigor] cal també emparentar-lo amb tot un sentiment internacional de valoració del plaer com a mecanisme d’emancipació i creació, d’un desig i una passió creativa que ja no va necessàriament de la mà de la iconoclàstia de les avantguardes històriques. El pensament dels anys 60 (Wilhem Reich, Roland Barthes…) dóna entrada a temes tan denostats pels dogmatismes (inclòs el marxisme) com plaer, emoció, erotisme (...)”⁶²

En aquest punt no podem estar més d’acord, ja que l’expressió de les passions sexuals en l’obra de Carles Santos, més que excessiva, no és en absolut atribuïble a la influència brossiana. El poeta pensava que l’*Strip-tease* tenia moltes possibilitats expressives, però la seva moderació respecte de l’erotisme s’evidencia en aquesta frase:

“De bell antuvi, el fet elemental d’una dona que es despulla ja em semblava vàlid”⁶³

Afortunadament, en l’actualitat són molts els grups catalans de dramaturgia no textual, resultat de diferents singladures i amb mirades i estètiques molt individualitzades, que:

“(…) reflecteixen postures vitals, creatives i, a vegades, destacadament, i

⁶⁰ MASSIP BONET, Francesc “El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l’actualitat” en *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, núm. 39-40, Diputació de Barcelona, 2013, p. 5

⁶¹ SAUMELL, Mercè “Els grups o l’altre teatre català” en DD.AA. *L’escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)* El Cep i la Nansa Edicions. Vilanova i la Geltrú, 2006, p. 111

⁶² *Ibidem*, p. 109

⁶³ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p. 103

descaradament, lúdiques i provocatives.”⁶⁴

Tanmateix, Carles Santos continua sent una *rara avis* al nostre país.

Seguint l'estela del poeta, l'obra del compositor de Vinaròs Carles Santos està molt més a prop d'allò teatral que del merament musical, i conseqüentment, es prodiga molt més en escenaris que en auditoris. De fet, entre les darreres obres que va produir, es troben autèntiques òperes, òperes-circ, macro-concerts, macro-corals i *performances* d'allò més variat. Hom pot veure, també aquí, l'empremta del poeta, del seu gust per totes les disciplines que denominava parateatral i que delatava la seva preferència per la no narrativitat, per aprofitar el poder de fascinació, de seducció de les arts escèniques.

Hom pot constatar que moltes de les idees que el poeta va plasmar en les seves obres - accions musicals o dramàtiques- han estat desenvolupades posteriorment pel compositor, bé de forma íntegra, bé extraient alguns dels seus elements.⁶⁵

Alguns exemples evidents són l'acció de ficar-se dins o sota el piano (*Suite Bufa, Concert irregular, L'armari en el mar / Ricardo i Elena*); l'acte de llegir les notes musicals pel seu nom (*Concert irregular, Cap de mirar / Play back, La pantera imperial*); els efectes de soroll inesperats (*Satana / El fervor de la perseverança*); l'abandonament de les sabates, o calçar-se-les a l'escenari (*L'armari en el mar / La pantera imperial, Patetisme il·lustrat*); la caracterització de personatges wagnerians (*Cap de mirar / Ricardo i Elena, Asdrúbila*); o el treball politonal amb la veu (*Foc al càntir / Tramuntana Tremens*), entre d'altres.

D'igual manera, és reconeixible en les accions musicals del poeta el germen de moltes escenes dels espectacles de Carles Santos. Per il·lustrar-ho amb un exemple:

“*SATANEL·LA. Acció per a finalitzar un concert de piano* (1968)

El Pianista se n'ha anat. La Cantatriu posa un disc de “lieder” en un tocadiscos portàtil. Tanca el piano i hi fa un solitari al damunt. El disc s'encalla. Ella mou el “pick-up” i continua jugant.

En acabar tira les cartes dins el piano i se'n va pel pati de butaques. Quan finalitza el disc, reapareix el Pianista i se l'emporta.

Els llums resten oberts, i el públic, abandonat.”⁶⁶

Aquest *públic abandonat* ens remet a l'audaç i provocador final de l'espectacle de Carles Santos *Schubertnacles humits* (2012), en el qual música i acció es repeteixen interminablement, desafiant els espectadors.

A la presentació de la seva innovadora òpera *Cap de mirar* (1991),⁶⁷ Brossa expressa la

⁶⁴ SAUMELL, Mercè *Op. Cit.*, p. 104

⁶⁵ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p.31

⁶⁶ BROSSA, Joan *Poesia escènica XV: Accions musicals* Arola Editors. Tarragona, 2017, p. 55 En aquesta edició, a càrrec de Glòria Bordons i Hèctor Mellinas, Carles Santos afegí, com a pròleg, el seu text *Caligaverot*.

⁶⁷ BORDONS, Glòria. *Op. Cit.*, p. 80. El primer mecanoscrit d'aquesta òpera era del 1986. Encarregada pel Patronat del Gran Teatre del Liceu, s'havia d'estrenar el 1991, cosa que no va succeir.

seva idea de configurar un espectacle no basat en cap argument lineal, sinó:

“(…) Es tracta de crear una realitat teatral que vagi sorgint en el transcurs de la representació. Els diferents quadres i interludis aniran units amb un fil d'intencions subliminals que esclatarà a la fi de l'espectacle a manera de cloenda, moment en què totes les parts prendran la seva significació, com passa amb els temps d'una simfonia. La plàstica i l'element sorpresa hi tindran un paper important junt amb l'orquestra i la veu dels personatges. (...) es tracta d'utilitzar l'espai escènic d'una manera diferent de l'habitual per obtenir un disseny de l'espectacle que sigui un pas endavant en el desenvolupament del teatre d'òpera contemporani”⁶⁸

Pensem que aquesta declaració d'intencions del poeta és totalment identificable amb la concepció de la majoria dels darrers espectacles de Carles Santos.

En l'òpera, que presenta temes tan diversos com la lluita sindical, els drets dels ciutadans europeus, l'organització dels jocs olímpics –pels quals sentia autèntica fòbia- o la previsió meteorològica, el poeta va introduir pallassos, trapezis i altres elements propis del circ. Entre els actors figuren personatges de *La Walkiria* i el mateix Wagner. També hi ha un cor, a l'estil de la tragèdia grega, i els personatges *solistes* els encarnen cantants d'òpera. Com a recursos *proto-postmoderns* l'obra incorpora també la repetició de notes musicals cantades, jocs de paraules, llenguatge col·loquial, passatges en llatí, o la inclusió de fragments d'òperes famoses de Verdi, Wagner o Rossini, entre d'altres.

Alguns d'aquests recursos també serien àmpliament desenvolupats, inclús portats a l'extrem, per Carles Santos. Són exemples el cant per part d'una soprano de les vocals de les notes precedides de la consonant “L” en el *Promenade Concert* (1993) -també conegut com *Concert Toni Mira*, estrenat a la Fundació Joan Miró, amb motiu de la inauguració de l'exposició *Joan Miró 1893-1993-*; la utilització del llatí per al text íntegre de l'obra *Ricardo i Elena* (2000), o la configuració d'autèntiques òperes-circ com *Sama Samaruck*, *Samaruck Suck Suck* (2002) o *Chicha Montenegro Gallery* (2010).

Per altra banda, és també coincident el fet que el compositor no dubtava en modificar les partitures en funció del moment de la representació, depenent del públic, dels intèrprets, potser també de les condicions ambientals. Tampoc no facilitava gairebé indicacions als intèrprets, deixant en les seves mans la llicència per recrear-les de forma diferent en cada representació, en funció de les circumstàncies del moment. Joan Brossa havia fet el mateix en les seves obres dramàtiques, a les que no dotava de notacions, circumstància que dóna tota la llibertat al director de l'obra per acomodar l'escenografia i d'altres condicionants a l'hora de posar-la en escena.

El músic valencià ha reconegut en moltes ocasions que Joan Brossa li va transmetre també la seva devoció pel cinema. Certament, podem veure l'origen del ritme cinematogràfic de moltes de les obres de Carles Santos en aquest aprenentatge. El mateix Joan Brossa exposa la relació entre d'una seqüència de l'obra del poeta *Nocturn 29*, de 1968, i el film curt que es va projectar el 25 de setembre de 1982 a la Plaça del Rei de Barcelona, entre dues accions de l'obra de Santos *Beethoven, si tanco la tapa, què*

⁶⁸ BROSSA, Joan *Op. Cit.* (2017), p. 111

*passa?*⁶⁹

Igualment, els treballs cinematogràfics en els quals van col·laborar en els inicis de la seva relació, van influir en la posterior activitat artística del músic. En aquesta altra *Acció musical*, que emprà la il·luminació (imatge en negre) com a element dramàtic per aconseguir un refinat suspens, hom pot apreciar l'herència inspiradora d'algunes escenes de les creacions del compositor:

“EL PIANISTA I LA FLAUTISTA. Acció musical per a televisió (1978) -Aquest film, emès pel circuit català de televisió, dins el programa Escenari, va ser interpretat per Bàrbara Held i el mateix Carles Santos.

- I* Interior. Un Pianista i una Flautista interpreten una peça. El piano, a l'esquerra. (La música continuarà sense interrupció fins al pla setè)
- II* Imatge en negre
- III* Continuació del concert, però amb els papers intercanviats.
- IV* Imatge en negre
- V* Exterior. El Pianista apuntant cap a l'esquerra amb una carrabina.
- VI* Imatge en negre
- VII* Pla general. Veiem que el tirador apunta a la Noia, dreta al seu davant i sense res a les mans. (cessa la música)
- VIII* Repetició del pla cinquè, però al moment de disparar. (Tret.)
- IX* La cara de la Flautista, rient, amb la bala entre les dents.”⁷⁰

És molt visible la referència a Frégoli que fa el compositor en la seva obra *LA RE MI LA* (1979), en la qual, mentre interpreta la repetitiva música amb el piano, va transformant-se, no només a causa del canvi del vestit, sinó també de l'expressió, sobretot de la mirada, trencant així la sacralització del concert de piano clàssic. Joan Brossa considerà aquesta obra hereva del seu poema *ELDORADO (París-Concert)*, inclòs en el seu llibre *Frégoli i el seu teatre*.⁷¹

Santos converteix en escenari qualsevol lloc on planti el seu piano, i ni tan sols cal que l'instrument hi sigui físicament. L'ús que el músic en feia del simbolisme i les metàfores és una constatació de com va entendre, a partir del contacte amb el poeta, que hi havia tot un món per descobrir més enllà del piano.

Nogensmenys, i sense restar-li pes a aquestes versemblances, cal ressaltar que el mateix Brossa va reconèixer la singularitat del compositor, així com la seva capacitat d'atraure, amb la seva forta personalitat, l'admiració de les persones que treballaven amb ell. En paraules del poeta:

“L'art de Carles Santos és intransferible, comença i acaba en ell. I quan té

⁶⁹ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p.33

⁷⁰ BROSSA, Joan *Op. Cit.* (2017), p. 87

⁷¹ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p.31 El poeta afegia “El xicot té bon nas”

col·laboradors, són el reflex d'ell mateix.”⁷²

En justa correspondència, el 2008 el compositor va crear un entranyable homenatge al poeta, en els deu anys de la seva mort, en el qual explicita l'estima que sentia per ell i el reconeixement a la seva obra. Ens mostra un Brossa gens complaent a través dels seus textos escènics, plantejats com partitures musicals en un muntatge equilibrat i rodó, bé que amb totes les arestes que caracteritzen un i altre artista.⁷³

L'obra, plena de poemes, accions musicals, muntatges teatrals i referències a la vida, els gustos, el personatge i la seva immensa obra, conté gravacions del mateix Brossa parlant sobre el seu teatre. Intervenien també en la representació alguns dels seus objectes personals –destaca un enigmàtic bagul- i retalls filmogràfics de la seva preferència, d'autors tan diversos com Stephen Spielberg –*El diablo sobre ruedas* (1971)-, els germans Marx –*Una nit a Casablanca* (1946)- o Busby Berkeley –*Gold Diggers of 1935*-. La metàfora del piano com a escala, element de superació que exigeix esforç i permet ascendir, és prou aclaridora i se'ns mostra com un auto-homenatge del compositor dins de l'univers del seu mestre.

Coherent amb el desassossec polític que va viure Joan Brossa, està feliçment referenciada en la peça la crítica als valors de la societat capitalista –“Nord. Sud, on hi ha les tombes” i l'*Homenatge al Vietcom* amb que acaba el *Concert irregular*. Igualment, queden paleses amb la declamació dels seus poemes les crítiques demolidores al franquisme –amb el notable brindis per la mort del dictador- i l'església catòlica que el recolzava. O en el soroll de les mossegades de l'entrepà que es menja la pianista, i que ens permet entendre que el silenci també és música, i reflexionar “...i la música, és música?”. També ens presenta una filmació del recitat en àrab, amb el puny esquerre alçat, del seu poema *La Xarxa*. No s'oblida el músic d'aportar un fragment del teatre brossià més característic, amb els seus amics com a personatges: Tàpies, Miró, Pons i Cuixart, en un joc de acolorides cartes quiromàntiques. Ni, per suposat, de la lletra A, l'inici de tot, en l'univers del poeta.

⁷² GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p. 33

⁷³ MASSIP, Francesc *Op.cit.*, p. 17

2.2. EE.UU.-Europa: reciprocitats

No podem evitar fixar-nos en la retroalimentació entre Europa i Estats Units quant a la revolució, tant de la música com de l'escena contemporània.

Ja hem vist la importància dels músics europeus en l'empresa, des de Johann Sebastian Bach fins als seguidors de l'esmentada *Segona Escola de Viena*, inspiradors dels més notables compositors minimalistes americans, com Philip Glass, Tom Johnson, o Michael Nyman.

Quant al món de l'espectacle podríem resseguir una evolució anàloga. No deu ser casualitat que, inaugurant el segle XX, coincidissin en el temps dues americanes extravagants que van encetar el camí cap a la modernització de les arts escèniques. Per una banda, la innovadora Loie Fuller, que va tecnificar la dansa, introduint els efectes visuals produïts per la llum i el color, i dotant de noves qualitats plàstiques a l'art del moviment del cos. Per l'altra, Isadora Duncan, que va capgirar el món del ball inspirant-se en les *dionisíiques*, alliberant així la dansa de l'encotillada disciplina del ballet clàssic.

A Europa en sorgiren, el 1907, els Ballets Russos de Sergei Diàguilev, que ajuntaven diversos artistes del moviment i de la plàstica. Més endavant Oskar Schlemmer continuaria l'experimentació escènica amb el *ballet triàdic*,⁷⁴ en el qual la sorpresa i el joc eren els protagonistes i el vestuari, delirant, tenia un paper molt destacat.

Aquesta modernització en l'art del moviment continuaria als Estats Units amb la famosa actuació del 18 d'abril de 1926 de Martha Graham, i culminà amb el primer recital en solitari, el 5 d'abril de 1944, del ballarí Merce Cunningham, *El extraño brujo*⁷⁵ que, a la recerca de la total autonomia del seu art, havia apostat per l'ús de l'atzar i la dissociació radical de música i dansa, fent un enorme pas cap a la nova contextualització del llenguatge del cos.

Paral·lelament, John Cage, *pare* de la música aleatòria,⁷⁶ era reconegut, no només per les seves trencadores propostes musicals, sinó també per haver participat, amb Cunningham i l'artista plàstic Robert Rauschenberg –encarregat del vestuari i la escenografia– a l'espectacle sense títol, denominat *Theater Piece No. 1*, de 1952, que van representar al *Black Mountain College* (Carolina del Nord, EE.UU.). Com a conseqüència d'aquella actuació, els tres artistes nord-americans han estat considerats els pioners de

⁷⁴ Molt influït pels dadaïstes de Zurich, Oskar Schlemmer, professor dels tallers de teatre de la *Bauhaus* entre 1923 i 1929, va crear un tipus de dansa basada en la geometria i la plàstica, i va promoure la revitalització de les rues i festivals a l'aire lliure de la tradició alemanya, incorporant la irreverència i l'humor. Vegeu, al respecte, RAUBERT, Bàrbara "Danza y artes plásticas. Bailes posibles entre el marco y la coreografía" en DDAA *Filosofía de la danza. Segunda parte. Danza, artes plásticas, música y literatura*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 2015 pp. 99-103

⁷⁵ COLOMÉ, Delfín *Pensar la danza*. Turner Publicaciones, SL. Madrid, 2007 p.48

⁷⁶ A l'església de St. Burchardi, en Halberstadt, Alemanya, s'interpreta, des del 2001, la versió per a òrgan de la seva peça per a piano, escrita el 1987, *Organ?/ASLSP (As Slow as Possible)*. La performance finalitzarà el 2640, complint 639 anys de so ininterromput.

l'*accionisme*.⁷⁷

Ja el 1955, la *Dancer's Workshop Company* treballava les seves coreografies amb pintors, escultors i experts en l'àmbit de la plàstica, aprofundint en el caràcter híbrid en que es mou des de llavors el món de l'espectacle. I més endavant, el 1963, Robert Rauschenberg uniria la *performance* i la dansa.⁷⁸

Tots ells són la base del potencial expressiu del moviment del cos en l'escena mostrat per la coreògrafa alemanya Pina Bausch, cabdal inspiradora de companyies de dansa i teatre-dansa, tant americanes com europees. Aquesta progressió ha culminat en les més avançades propostes actuals, que uneixen a l'escenari tot tipus de disciplines artístiques als dos costats de l'Oceà Atlàntic. Com observa Pilar Parcerisas, referint-se al panorama actual de la dansa contemporània al nostre país:

“Bona part de la dansa contemporània a Catalunya mira fonts estrangers per tal d'emmirallar-se i busca patrons i ritmes d'actuació a Europa Central o als Estats Units, quan les fonts i els fonaments han estat els mateixos a tot arreu”.⁷⁹

A despit dels diferents condicionants socio-polítics de cada país en les diverses etapes del seu desenvolupament artístic, i del llegat de les seves tradicions específiques, en la ruptura revolucionària de l'academicisme, tant de la música com de l'art del moviment i disciplines anàlogues, seria difícil esbrinar qui influencia i qui és influenciat.

En el cas concret de Carles Santos, aquestes *influències* foranies, de forma més directa i pragmàtica, han estat vinculades, també, als dos continents: per una banda, les seves estades a EE.UU. i, per l'altra, la seva col·laboració, fins el 1975, amb el fotògraf i cineasta francès Clovis Prévost, director de cinema de la Galeria Maeght, de París.⁸⁰

⁷⁷ Encara que l'any 1938 John Cage ja havia transformat el piano en un instrument de percussió, en justícia, el primer *happening* de la història, per molt que encara no es denominés així, va ser el d'Aby Warburg, especialista en Renaixement i Manierisme, i autor de l'inacabat *Atlas Mnemosyne*, que presentà el 1923 la seva sortida de l'hospital psiquiàtric de Bellevue, on havia estat internat per esquizofrènia.

⁷⁸ A l'escenari, Rauschenberg i Alex Hay patinaven amb una motxilla a l'esquena, girant a gran velocitat al voltant d'una ballarina, Carolyn Brown, que feia exercicis lentament amb les seves sabatilles de ballet. En un joc de moviments paral·lels, les motxilles s'obrien i es desplegaven uns paracaigudes que deixaven al ralenti els moviments dels patinadors, mentre la ballarina es movia cada cop més ràpidament.

⁷⁹ PARCERISAS, Pilar, “Quan el pas esdevé dansa”, al Catàleg de l'exposició *Arts del moviment Dansa a Catalunya (1966_2012)* Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Arts Santa Mònica. liquidDocs. Barcelona, 2012, pp. 67-68

⁸⁰ ORTELLS, Joaquín, *Op. Cit.*, p. 28. Aquesta col·laboració amb Prévost el va fer conèixer el procés de treball de diversos artistes, com Chillida, Tàpies o Miró

2.3. Nova York: la inspiració americana

El 1968 Carles Santos va viatjar als Estats Units per primer cop, amb una beca de la madrilenya *Fundación Juan March*, com a component del col·lectiu d'artistes *Catalan Power*, que comptava entre els seus membres amb el ballarí Cesc Gelabert i altres creadors de diverses disciplines. L'experiència va ser tan enriquidora que va tornar-hi en diverses ocasions al llarg de la següent dècada, quedant-s'hi en estades de més de tres anys.

Per tal de posar-nos en situació i poder contrastar l'actitud dels creadors americans de l'època i la dels artistes del nostre país, hem de recordar que el 1967, al *Hunter College Playhouse* de Nova York, es va veure per primer cop clarament la nuesa a escena, a *Parades and changes*, una peça mítica de la dansa postmoderna d'Anna Halprin, on la sensualitat del cos nu sobre el ciment gris posava en primer pla la nuesa, la quietud i la quotidianitat convertida en element artístic.⁸¹ Així que, als anys seixanta-setanta del segle XX, les propostes avantguardistes dels artistes nord-americans eren molt més desinhibides que les dels europeus, que arrossegaven la traumàtica experiència de les guerres i les postguerres.

A Nova York, Carles Santos va ser testimoni del naixement de *Fluxus*, fent-se conscient de les infinites opcions que s'obrien en el món de la creació. El músic va quedar fascinat per la desimboltura de l'avantguarda americana, que anava molt més enllà de l'art i promulgava una actitud vital que connectava plenament amb la seva sensibilitat, ja despertada uns anys enrere. En les seves paraules:

“A Nova York vaig poder veure moltes coses; entre altres, que tothom podia manifestar-se artísticament i fer el que li donava la gana. Allò em va aportar l'atreviment per fer el que ara faig.”⁸²

En aquella època va ser molt important per a Santos conèixer de prop un univers sonor tan diferent com l'americà. El va interessar el treball de La Monte Young, compositor experimental nord-americà considerat el primer compositor minimalista que havia creat obres amb una sola nota, convertint-la en el seu so vital.⁸³

Així que, al llarg de les seves estades a Nova York, el músic de Vinaròs va fer un procés evolutiu que es reflexa en els treballs que va realitzar en la ciutat: el maig de 1978 va fer un concert al *Carnegie Recital Hall*, interpretant peces de compositors del segle XX i la seva obra *Piano sol*; el 1981, edità l'original i insòlit *Voicetracks*, que inclou la famosa peça *To-ca-ti-co-to-ca-tá* (1978), i oferí, com a Carles *Barcelona Bull* Santos l'espectacle

⁸¹ RAUBERT, Bàrbara *Op. Cit.*, p.114 La conseqüència va ser una ordre d'arrest que, per sort, va arribar quan els ballarins ja havien sortit de la ciutat.

⁸² Citat a RUVIRA, Josep “Els espectacles musicals de Carles Santos” en Llibre-catàleg de l'exposició *Carles Santos, Visca el piano!* Barcelona, 2006, p. 179

⁸³ En moltes ocasions Santos explicava, de forma forma ambígua i anecdòtica, la història de La Monte Young sense esmentar el nom del compositor. Així ho explica: CIURANS, Enric “Carles Santos, el piano a escena” a *Serra d'Or*, núms. 667-668, Barcelona: juliol-agost de 2015, p. 70

The Heavyweight Sound Fight, un combat de boxa musical, en el *Bobby Gleason Gym*, amb Charlie *Passaic Pig Iron* Morrow i Sten Hanson.

John Cage va ser, juntament amb Joan Brossa, l'altra gran inspiració en la carrera de Santos. I Brossa i Cage es van conèixer en la ja esmentada visita del compositor nord-americà a Barcelona, el 1966. D'aquella trobada Santos explicava que eren com dos nens, i que, malgrat assemblar-se molt —o precisament per això—, no es van agradar, i s'evitaven. Brossa deia que Cage “tenia cara de sergent de la *navy* i només reia, reia i reia”.⁸⁴

A partir dels seus contactes amb els artistes de la ciutat, però, sobretot, de les seves col·laboracions amb John Cage, Carles Santos va aplegar seguretat en la seva capacitat com a compositor i artista polifacètic, i va aprendre a expressar una modernitat ja plenament assumida.

⁸⁴ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p.103

2.4. Analogies entre Carles Santos i Frank Zappa

*Information is not knowledge
Knowledge is not wisdom
Wisdom is not true
True is not beauty
Beauty is not love
Love is not music
Music is the best.*

*Frank Zappa*⁸⁵

Molt oportunitat, al 40 Festival de música contemporània *Ensems* es va celebrar, dins la 30a edició de *Trobades de Composició*, una taula rodona amb el títol *Accions sonores com a resposta política: Frank Zappa/Carles Santos*, amb Manuel De la Fuente i Josep Ruvira, especialistes en Zappa i Santos, respectivament.⁸⁶

En l'acte, els ponents van tendir un pont entre els dos artistes que, partint de classes socials i plantejaments ideològics diferents (Zappa, fill d'immigrants, odiava els comunistes, al temps que criticava ferotgement la política *feixista* de Reagan; Santos, fill de família acomodada, milità en un grup marxista) van fer servir la música com a revulsiu per a desactivar els processos de despolitització als que el públic estava sotmès, i van vulnerar el context del seu voltant per a lluitar contra el sistema establert. Practicant estils de música diferents, la seva resposta a les vicissituds polítiques va ser una actitud estètica provocativa en els seus treballs, així com també van trencar esquemes, defensant la seva individualitat a ultrança en la seva vida social.

En resum, es va posar èmfasi en la semblança entre els dos músics, atenent a dos característiques comunes: la heterodòxia i la iconoclàstia. Igualment, es va ressaltar la ductilitat i permeabilitat artística dels dos creadors, qui, partint del món clàssic, van desenvolupar el seu art en funció de les circumstàncies culturals que van viure. Crítics amb els interessos creats al voltant del món de la interpretació de música clàssica, ambdós compositors s'han revelat, també, immunes a la contaminació sentimental (en l'àmplia discografia de Zappa no existeix cap balada d'amor, i Santos, com sabem, ha abordat la temàtica de forma gens ortodoxa). Així, es van posar de manifest les coincidències en la forma clara i directa, sense subtileces, de dirigir-se a l'audiència; en l'ús de l'humor que en feien en les seves creacions; i en la qualitat d'artistes polifacètics dels dos músics, que ho eren per sobre de tot, però que també van cultivar la plàstica i el cinema.

Per la nostra part, a continuació intentarem posar el focus en alguns paral·lelismes, tant artístics com vitals i ideològics, i abundar en certes analogies que considerem interessants

⁸⁵ "Packard goose", del seu disc *Joe's garage* (1979)

⁸⁶ Va ser el 20 d'abril de 2018, a València. En l'acte estava previst que hi participés també Marta Cureses, com a especialista en Carles Santos, que finalment no va assistir-hi. El mateix dia se li va fer un concert-homenatge al compositor en un bell claustre del *Centre del Carme*, amb la participació de cinc dones que havien treballat amb ell en diverses ocasions: la coreògrafa Montse Colomer, la soprano Isabel Monar, la violinista Catalina Reus, la ballarina Ana Criado i l'actriu Queralt Albinyana.

entre Carles Santos i la controvertida figura del compositor americà Frank Zappa, coetani seu.⁸⁷

Com a antecedent genètic compartien, si bé en graus molt diferents, l'essència mediterrània: Zappa va néixer a Baltimore (Califòrnia) però en una família d'origen sicilià, i no cal ni esmentar la mediterraneïtat del nostre compositor de Vinaròs.

Els dos músics tenien en comú el caràcter interdisciplinar dels seus treballs. Frank Zappa creà la banda *Mothers of Invention*, caracteritzada per l'experimentació sonora, el disseny artístic de les cobertes dels àlbums, l'ús de l'humor surrealista i una molt cuidada elaboració dels concerts en directe, concebuts com a funcions compactes, sense interrupcions. De la mateixa manera, el polifacètic Carles Santos havia expressat en diverses entrevistes que muntava els seus espectacles com si es tractés d'un llargmetratge en el qual músics i públic participen d'un plaer comú, sense donar lloc a aplaudiments que tallessin el ritme de l'acció (per molt que la tensió acumulada durant algunes escenes dels seus espectacles impedia, a vegades, tal contenció).

L'autodidacta i precoç Zappa escrivia música de cambra des dels 14 anys, i va ser autor d'una immensa obra d'estils molt heterogenis —des del *jazz-rock* a temes orquestrals— incloent 15 simfonies que han estat interpretades arreu amb la participació de Zubin Metha, la *Royal Philharmonic Orchestra* o la *London Symphony Orchestra*. La seva forta personalitat i autoconfiança el van permetre, per exemple, aparèixer en un popular programa televisiu mostrant com es pot fer música amb una bicicleta.⁸⁸ Admirador, des de ben jove, de Stravinsky i Webern, però, sobretot, captivat per la música atonal del francès Edgar Varèse, va assistir als Cursos de Música Contemporània de Darmstadt, Alemanya,⁸⁹ tal com van fer alguns dels grans compositors rupturistes de l'època, com Stockhausen, Boulez, Nono, Zimmermann, Ligeti, Henze, Berio o Kagel. El propi Boulez, en la seva faceta de director d'orquestra, va dirigir tres obres del mític músic californià al teatre de la Ville de París, el 1984.

Malgrat les seves músiques no tenen un paral·lelisme clar, sí coincidien en el seu caràcter difícil -de música *no apta per a tothom*- i en un cert eclecticisme: la diversitat de registres de les partitures d'ambos autors inclou, sense jerarquies, melodies líriques, dissonants, folklòriques, barroques, harmòniques, minimalistes i atonals, resultant en una música sempre enèrgica. En els seus concerts de rock, Zappa acostumava a introduir alguns passatges dels seus compositors admirats, com Webern o Stravinsky, de la mateixa manera que Santos introduí, en espectacles on la protagonista era la seva pròpia música, peces senceres o fragments d'obres d'aquests compositors, a més de Chopin, o Bach.

⁸⁷ Els dos compositors van néixer el 1940. Curiosament, van morir el mateix dia, 4 de desembre, amb vint-i-cinc anys de diferència, i de la mateixa malaltia. De fet, Carles Santos i Frank Zappa no van coincidir a Nova York per molt poc, ja que el músic californià, després d'una estada de gairebé dos anys, va tornar a Los Angeles l'estiu del 1968, l'any que Santos va viatjar-hi per primer cop.

⁸⁸ Va ser el 1963 al programa *The Steve Allen Show*. En línia: https://www.youtube.com/watch?v=y9P2V0_p6vE [Consulta: 30/5/2018]

⁸⁹ BERENDT, Joachim *El jazz De Nueva Orleans a los años ochenta*. Edició reelaborada i actualitzada per Günther Huesmann. Fondo de Cultura Económica de España, SA. Madrid, 2000, p. 712

Com va fer el músic valencià en la majoria de les seves obres, Zappa també experimentà amb la veu, no només amb la seva i la dels músics que l'acompanyaven, sinó també liderant cors de caràcter experimental en diverses ocasions.

En el camp de la música simfònica, Zappa criticava obertament el fet que es programin repetidament concerts de música clàssica, en detriment de les composicions dels creadors contemporanis. Argumentava que el motiu principal d'aquest desequilibri és que resulta molt més econòmic preparar adequadament els concerts, amb poques sessions d'assaig, de partitures que els músics de l'orquestra ja tenen molt assumides, perquè les han assajat repetidament al Conservatori, durant la carrera. Zappa justificava la seva major dedicació al rock que a la seva passió per la composició de música de cambra o simfònica per la dispar actitud dels músics: els de banda de rock estaven més motivats i gaudien més de la seva feina, mentre que els músics d'orquestra estaven més pendents dels horaris i les condicions laborals.

Per la seva banda, Carles Santos, manifestà en diverses ocasions que preferia treballar en teatres a fer-ho en auditoris, ja que tant els intèrprets com els espectadors tenen una altra actitud, depenent de l'espai: el públic, en un espai teatral, vol que el sorprenguin, mentre que en un auditori espera que les coses siguin com sempre. A més, els músics d'orquestra simfònica tenen una cobertura sindicalista que els impedeix veure certes coses i els crea un problema d'interès, es limiten a seguir un discurs i estan més pendents de l'hora que del treball. Defensava que, en canvi, la gent del teatre és més sensible a altres coses, gaudeix de la seva professió i té una opinió personal sobre el que s'està fent.

Curiosament, els dos compositors van fer ús de *màquines musicals* amb les que van tenir una relació estrambòtica:

Zappa va utilitzar els darrers anys de la seva curta vida el *synclavier* (*La Machine*),⁹⁰ un instrument musical computeritzat que el permetia crear i enregistrar un tipus de música que resultava inaccessible (o massa avorrida) per als éssers humans. Justificava el seu ús perquè li permetia escriure blocs de ritmes complicats amb una precisió extrema, per tal que els executessin, amb claredat i exactitud, diversos grups d'instruments, ja que:

“(…) No es nada fácil encontrar un batería, un bajo y un teclista capaces de concebir la polirritmia. No digamos ya que encima sean capaces de identificarla con rapidez como para tocar una figura complementaria al instante.”⁹¹

Amb *La Machine*, el compositor podia controlar el matís dinàmic o qualsevol altre paràmetre de la interpretació. Zappa apreciava, també, el fet de que el *synclavier* no tingués reivindicacions laborals, problemes de salut o dilemes sentimentals:⁹² Els músics

⁹⁰ El músic va rebre el 1987 el premi *Grammy a la Millor Actuació de Rock Instrumental* pel seu disc *Jazz From Hell*, fet enterament amb *synclavier*.

⁹¹ ZAPPA, Frank; OCCHIOGROSSO, Peter *La verdadera historia de Frank Zappa. Memorias. The Art of Dying*, SL i Malpaso Ediciones, SL. Barcelona, 2014, p. 180

⁹² GÓMEZ, Juan; CABALLERO, Fernando *Introducción a Frank Zappa* Editorial Milenio. Lleida, 2011, p. 65

poden fer coses impossibles per a un ordinador, com improvisar, o tocar de forma més expressiva. Això no obstant,

“La música la hacen los compositores, no los intérpretes (...) a ningún músico le gusta tocar las partes de fondo (...) su mente vaga sin rumbo (...) Para salvaguardar la cordura de los músicos que no logran mantener la concentración cuando se les asignan tareas de acompañamiento, esta máquina toca los *ostinatos* (alegremente) hasta la exasperación (con el matiz de que nunca se exaspera).”⁹³

Això no obstant, per a Zappa, músics i màquines eren dos medis diferents. Amb humor, puntualitzava:

“(...) tengo que reconocer que, en ocasiones, me siento casi tentado a decantarme por el *elemento humano*”

En el cas de Carles Santos, aquesta màquina-amiga és la pianola (*La Lligatòria*), un instrument que sona sol, però també es deixa tocar. L'aparició de la pianola mòbil és reincident en l'obra escènica del compositor valencià. L'havia introduït, substituint l'autor, a la seva obra *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995), on l'instrument es passeja per l'escenari i protagonitza un duet amb un violinista que sobrevola l'escena.

Com a eina escaient per a la música de Bach (una petita cèl·lula, desenvolupada fins al final; el gest mecànic, perpetu; la idea de fuga) va aparèixer al film *El silenci abans de Bach* (2007), i a l'òpera *La pantera imperial* (1997), en la qual la *Lligatòria* és tocada a quatre mans pel compositor i la pianista Inés Borràs i, inclús, en una alegre escena de ball, balla tota sola a l'escenari.

A propòsit de la pianola el compositor va declarar, coincidint amb les impressions del músic californià:

“(...) Es un instrumento fantástico y que tiene unas cuantas características peculiares. Instrumentalmente es capaz de hacer cosas que una persona no sería capaz de hacer, pero al mismo tiempo es una máquina y, por tanto, no tiene la presencia ni la sutileza que tiene una persona tocando el piano.”⁹⁴

Els dos músics *patien* d'addicció al treball, al qual dedicaven la major part del seu temps. En les seves memòries, Frank Zappa fa servir una interessant cita de Gustave Flauvert que el músic identificava amb el seu sistema de vida:

«Ser regular y ordenado en tu vida para poder ser violento y original en tu trabajo»⁹⁵

D'igual manera, Carles Santos, qui interpretava diàriament música de Bach durant varies hores, manifestà en diverses ocasions que la seva vida diària era força avorrida i metòdica, plena d'autodisciplina, per poder després ser creatiu, original i sorprenent en la seva obra.

⁹³ ZAPPA, Frank; OCCHIOGROSSO, Peter *Op. Cit.*, p. 172-174

⁹⁴ RUVIRA, Josep *El caso Santos*. Mà d'obra. València, 1996 p. 67

⁹⁵ ZAPPA, Frank; OCCHIOGROSSO, Peter *Op. Cit.*, p.15

Fixant-nos en l'aspecte social, ja hem vist les inquietuds polítiques del músic valencià. Zappa, per la seva banda, va presentar una declaració en el Congrés d'Estats Units, el 1985, defensant la llibertat d'expressió dels artistes. També va realitzar diverses compareixences al Senat, per defensar la seva lluita contra l'obligació de l'etiquetatge moralista dels discos de rock, i un intent de candidatura —frustrat per la malaltia terminal— a les eleccions presidencials dels Estats Units, amb un sòlid programa basat en el reforçament del sistema educatiu. Un dels seus darrers concerts es produí el 1991 a Praga, amb la banda *Prazsky Vyber*, per a celebrar la retirada definitiva de l'exèrcit rus de (l'antiga) Txecoslovàquia. Allà fou rebut pel President -i cultivat dramaturg- Václav Havel i diversos ministres, que el van nomenar representant del govern en matèries de Comerç, Turisme i Cultura.⁹⁶ Poc abans de morir li va ser atorgat *ex-aequo* un premi honorífic al *Festival de Noves Músiques* de Frankfurt, juntament amb l'alemany Karlheinz Stockhausen, el rus Alexander Knaifel i l'americà John Cage.

En síntesi, considerem que hi ha molts punts en comú en aquests dos compositors excepcionals i irrepetibles: la precocitat, la innovació i el surrealisme de les seves posades en escena, l'humor, la provocació, la invocació impúdica al sexe, i, sobretot, la llibertat i independència irrenunciable que van anteposar a tota eventualitat en les seves carreres.

Per últim, pensem que els iguala en la història de la música, a banda d'una gran cultura musical i un talent indiscutible, l'assoliment final d'un gran èxit de públic i crítica que recompensà la valentia, originalitat i gosadia de les seves propostes. I, dissortadament, el dubtós *honor* de que la seva obra no sigui objecte d'estudi habitual a les escoles de música, i ni tan sols sigui emesa als programes musicals especialitzats dels mitjans radiofònics ni televisius.

⁹⁶ GÓMEZ, Juan; CABALLERO, Fernando, *Op. Cit.*, p.62

3. La trobada de la pròpia veu

El 9 de març de 1970, a l'*Instituto Francés* de Madrid, i patrocinat pel *Grupo Alea*, que liderava Luís de Pablo, Carles Santos interpretà *Piano Phase* de Steve Reich, una obra concebuda com de *durada il·limitada*. El músic va tocar impassible les infinites variacions de la partitura durant més de dues hores, amb gran desconcert del públic i dels organitzadors, fins que un jove s'alçà a l'escenari i tancà violentament la tapa del piano. Finalment, entre gran confusió i diversos aldarulls –hi havia gent que cridava: “Bis, Bis” i filmava l'acció, mentre d'altres feien: “¡Intolerable, intolerable!”- la provocadora actuació va acabar sense que hi quedés temps perquè Luis de Pablo estrenés la seva obra *Mòvil II*. Divertit, el compositor explicava que el músic s'ho va prendre molt malament:

“Me ha retirado el saludo desde entonces. Es triste porque en la vida hay cosas mucho más serias por las que enfadarse”⁹⁷

En un atac de rebel·lia, potser saturat de tanta disciplina, el jove Santos ho va deixar tot i va canviar el piano per una moto i una barca, amb la qual va provar de ser pescador durant dos anys. Aleshores, va tornar-se a comprar un piano i, responsabilitzant-se de la seva decisió, va endinsar-se en el camí que més l'estimulava: la música. Igualment, del final de l'etapa en què, com hem vist, es va dedicar a teoritzar sobre l'art *conceptual*, i dels motius de la dissolució del *Grup de Treball*, explicà el compositor:

“(…) Per una banda, la crisi de la pràctica, que no era bona; per altra banda pel desig de la gent de treballar i de tenir una carrera. El desig de viure de la pròpia pràctica conduïa a un compromís amb els marxants, les galeries... També existia un desig d'escapar, de sortida. Jo vaig ser un dels que se n'anaren a Amèrica. A Nova York arribaren molts del *Grup de Treball*, d'altres ja eren allí. Jo vaig tornar a tocar el piano, d'altres a pintar.”⁹⁸

Així que, el 1977, Carles Santos va fundar, amb el Josep Maria Mestres-Quadreny, el *Grup Instrumental Català (GIC)*, dedicat a la música avantguardista, amb seu a la Fundació Miró de Barcelona, del qual fou el director artístic. Amb el *GIC* participà en diverses accions i estrenà innumerables obres de compositors nacionals i internacionals. Com explicava en repetides ocasions, era una necessitat de l'època, atès que s'havien de presentar i fer creïbles al públic nacional les creacions dels autors que seguien les tendències innovadores que ja eren majoritàriament acceptades i apreciades fora de les nostres fronteres.

A pesar de què, des de la segona dècada del segle XX, s'han invertit esforços en orientar la creació cap al públic per tal de recuperar l'audiència, encara no s'ha aconseguit una bona recepció de la música contemporània. En el millor dels casos, alguns músics, mitjançant la barreja de gèneres i prioritant la melodia i la incorporació de diferents elements de la música tradicional, han caigut en la contradicció natural de la post-

⁹⁷ CARANDELL, Luis. *Celtiberia Show*. Guadiana de Publicaciones, Madrid, 1971, pp. 120-121

⁹⁸ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p. 20

modernitat: la banalització.⁹⁹

Al respecte, el compositor valencià s'havia explicat força:

“(…) soy muy crítico, arremeto contra muchas cosas. (...) músicos de veinte años que encaminan *su Trabajo* de una manera elitista, sectària, que trabajan para que una obra suya se haga solamente una vez y sin un público que los entienda. Ya que se trata de un público subvencionado. El reto està en dirigirse a un público que paga y, por lo tanto, escoge lo que quiere oír. (...) Se quejan de que la gente va poco a los conciertos, pero es lógico: el público tiene una intuición válida. Hay medios de comunicación que pasan con el tiempo porque ya no sirven (...) Habría que crear una situación nueva, una nueva circunstancia en la que el público encontrara otros puntos de referencia. (...) Tengo una teoría sobre la llamada música contemporánea, que creo que la historia me dará la razón. No es, como arguyen algunos, que la gente no entiende porque no sabe música aprendida en la escuela. Hay una nueva sensibilidad y hay que conectar. Se están produciendo profundos cambios culturales. Esta situación se veía venir en los años setenta.”¹⁰⁰

Opinava que s'ha perdut el contacte entre el públic i els compositors, i també el d'aquests amb els intèrprets. Considerava molt greu el fet que en els conservatoris s'hagi obviat els 50 anys d'història de la música que van des de Stravinsky, o Ravel, fins avui dia. No concebia que algú a qui li agrada la música clàssica no l'interessi la contemporània.¹⁰¹

El compositor explicava que en els darrers cinquanta anys no ha hagut cap canvi radical, de manera que, en l'actualitat, no es veu pràcticament cap diferència entre els creadors de música contemporània que tenen 20 anys i els que en tenen 60:

“De fet, actualment, en música contemporània s'està fent el mateix que es feia als anys setanta, però amb menys gent, tant pel que fa als intèrprets i/o compositors, com pel que fa al públic”.¹⁰²

Passat el temps, el músic reconeixia que vivim en una època de revisió on les avantguardes són ja un terme històric:

“Creo que no hay que confundir el anti-vanguardismo con el anti-progresismo, se puede tener una actitud beligerante respecto al neo-vanguardismo y no por ello negar el valor histórico que tuvieron y mantener una posición crítica y progresista frente al arte. (...) Yo creo que el fenómeno vanguardista estuvo muy bien y yo así lo viví, como algo apasionante. Otra

⁹⁹ RUVIRA, Josep *Op. Cit.* (1996), p. 75

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 83-86

¹⁰¹ En una línia similar, van ser molt controvertides les declaracions de Pierre Boulez, en el seu article *Éventuellement*, de 1952, en referència a que la música clàssica suposava només una pesada càrrega, i que ens la hauríem de treure de sobra per a sempre. En concret, Boulez manifestà: “Todo músico que no haya experimentado –no se dice comprendido, sino experimentado– la necesidad del lenguaje dodecafónico, es INÚTIL”, citat a RUVIRA, Josep *Op. Cit.* (1996), p. 75

¹⁰² MIRÓ, Neus *Conversa amb Carles Santos*, al Catàleg de l'esposició *Carles Santos*, celebrada del 25 de maig a l'11 de juliol de 1999 a l'Espai d'Art Contemporani de Castelló. Comissari José Miguel G. Cortés, p. 178

cosa es que haya que cargar con este pecado de juventud toda la vida.”¹⁰³

Amb extraordinària ironia va escriure, al respecte, l’hilarant text *Qui ha dit avantguarda?* en el qual formula 75 preguntes sobre el terme, responent amb el títol de les més disbaratades *fotografies* (sense imatges).¹⁰⁴

Res més aclaridor que les pròpies paraules del compositor, al respecte del futur en el camp de la investigació musical:

“Para mí la música es una órbita ya cerrada, y creo que hay que trabajar ya en otra dirección. El concepto de arte evoluciona y creo que la música, dentro del arte musical, ha sido una etapa. Lo que no lleva a ninguna parte es buscar unos sonidos nuevos o una organización de los sonidos. Supondría volver a lo mismo. Creo que el problema es mucho más complejo, y creo que en todo lo que hago hay implicadas cosas que no son puramente musicales; por ahí se puede encontrar un camino interesante... (...) Más que la búsqueda de sonidos nuevos, me interesa la descripción del sonido.”¹⁰⁵

Com apunta Josep Ruvira, en els seus espectacles es prodiguen tant l’harmonia atonal com la tonalitat, els ritmes i harmonies del folklore espanyol o el contrapunt barroc. I el minimalisme. Però Carles Santos no n’estava obsessionat, feia tot tipus de música. L’etiqueta de *minimalista romàntic* se la va posar Tom Johnson en referència a *Bujaraloz by night*, (per cert, definida per alguns com *el nocturn més nocturn, després dels de Chopin*) però, per exemple, ni *La Tramuntana ja brama*, ni els *passodobles* no són minimalistes.¹⁰⁶

Per altra banda, el seu discurs musical evoluciona, de manera que la seva és una obra oberta. A més, en no tenir les seves partitures referències predeterminades quant a la dinàmica a emprar, la seva interpretació es realitza en funció del moment i les circumstàncies de la seva representació, de manera totalment lliure.¹⁰⁷

¹⁰³ RUVIRA, Josep *Op. Cit.* (1996), p. 88

¹⁰⁴ SANTOS, Carles *Op. Cit.*, pp. 100-114. (Annex TEXTOS, pàg. 6)

¹⁰⁵ RUVIRA, Josep *Op. Cit.* (1996), p. 82

¹⁰⁶ RUVIRA, Josep, “Carles Santos. Codi o estigma?”, en *Quimera*, núm. 168, abril 1998, p. 32

¹⁰⁷ ORTELLS, Joaquín “El text com a element diferenciador en les obres de Carles Santos” en *Anuari Universitat Jaume I*, núm. 24 (2013) p. 98

3.1. El piano omnipresent

Tota la pràctica pianística com a intèrpret de compositors, protagonistes o hereus de la *Segona Escola de Viena*, així com les seves vivències durant les seves estades als EE.UU. i Europa, li donà a Santos un aprenentatge tan valuós com la carrera al Conservatori, institució on sovint resulta difícil sortir de la rutina per innovar.

El seu comiat de la interpretació de música composta per altres autors va ser l'enregistrament d'un disc amb peces de John Cage, Henry Cowell, Karlheinz Stockhausen i Josep M. Mestres-Quadreny, *Carles Santos: Piano* (Edigsa, 1977), del qual va dir:

“Un disc no és una actuació, li manca el component visual i el contacte humà”.¹⁰⁸

A partir del 1978 Santos ja només interpretaria les seves pròpies composicions, de les que, considerades *works in progress*, es conserven molt poques partitures d'aquells anys.

Curiosament, el primer disc de Carles Santos com a compositor no és de música per a piano, sinó només per a veu, la seva. Produït als Estats Units, com s'ha dit, *Voice Tracks*, (1981) és ja un clàssic de la música contemporània que fou sempre el seu preferit. Deia que li agradava molt més la veu que el piano, però és notori que les seves obres per a veu són igualment molt pianístiques.

Amb tot, Carles Santos va ser un compositor tardà, iniciant la seva creació musical quan ja havia assolit prou criteri i una molt àmplia comprensió de l'instrument. El piano era per a ell més que objecte central dels seus espectacles, era el centre de la seva vida. Reconeixia poder-se deslligar més fàcilment d'una relació personal que del seu piano, un *Bösendorfer Imperial* de més de 2 metres (amb dues tecles extra), amb el qual mantenia una convivència i una fidelitat similar a la d'una relació de parella.

Amb el piano, que condensava els seus desitjos, Santos va fer autèntiques entremaliadures: des de portar-lo a navegar pel mar de Vinaròs, a *Minimalet sur mer* (1988) fins a cremar una falla de catorze pianos a Agramunt, entre coca de recapte i al cant “*el tarró d'Agramunt és l'hòstia*”, a *Els pianos d'en Guino* (2008), en homenatge al pintor Josep Guinovart, amb motiu del primer aniversari de la seva mort. El 2010 es va despenjar del sostre del *Circo Price*, de Madrid, tocant al piano la seva música per a l'inusual espectacle *La lucha libre vuelve al Price*, d'Israel Galván.

A l'escenari, el piano de Carles Santos sempre tenia una funció teatral, dramàtica. Les seves interpretacions no eren merament musicals, s'intuïa una presència sensorial, física: el plaer de tocar. I el dolor. Del piano, centre de l'univers de l'artista, tot és sagrat, amat i odiat.

¹⁰⁸ CIURANS, Enric *Op. Cit.* (2015), p. 70. L'autor veu en la sentència de Santos l'inici d'una progressió imparabile cap al teatre, com “una forma d'expressió integral i la superació dels cànons.”

Tanmateix, el músic evocà els *culpables* de la seva iniciació a l'instrument al text (traduït del llatí) de l'òpera *Ricardo i Elena*.¹⁰⁹

“*Elena*: Ara ja és massa tard. Et vas obcecar amb el piano i aquí ho tens.” (...)

“*Ricardo*: Quan toca el piano m'oblido de tot.”.

El 2014 va demostrar la seva preferència per la veu en la colpidora acció *El dia de demà*, “programació musical per al meu funeral” -en les seves paraules-, que va presentar a Vinaròs. Es tractava d'una audició a les fosques en la qual el públic havia d'escollir una obra coral entre les tres que ell presentava: el desesperat, angoixant, *Autoretrat* -una peça amb dotze registres diferents de la seva veu- del disc *Voice Tracks* (1981), el bell *Caligaverunt oculi mei* dels *Responsorios de Tinieblas*, de Tomás Luis de Victoria (l'únic disc que sempre portava al cotxe) i el magnífic *Crucifixus* de la *Misa en si menor*, de Bach -que també va fer servir a *La pantera imperial*. El públic va votar majoritàriament per la peça de Luís de Victoria.¹¹⁰

Això no obstant, les inquietuds musicals del compositor no es limitaven al piano i la veu. Parlava sovint del valor de l'observació atenta a les moltes possibilitats que s'obren a través de la fusió de disciplines i músiques diverses, i de com aquestes opcions es desenvolupen al marge de l'àmbit acadèmic.

En la seva recerca comunicativa, Santos parteix de les experiències passades, incorporant paulatinament nous materials en les seves creacions. Les darreres tres dècades la seva obra escènica va assolir el seu punt àlgid, incrementant-se en quantitat, qualitat i difusió.

¹⁰⁹ SANTOS, Carles *Op.Cit.*, p. 171 El text correspon a la setena escena

¹¹⁰ COSCOLLANO, Alicia, *Op. Cit.*, p. 32

3.2. LA COMPANYIA CARLES SANTOS (SANTOS/ROQUÉ)

A partir de mitjans dels anys vuitanta, el compositor va poder alliberar-se de les tasques de producció en fundar, juntament amb l'artista plàstica, escenògrafa, ballarina i actriu Mariaelena Roqué, la *Companyia Carles Santos (Santos/Roqué)*. Amb ella va estrenar 14 espectacles originals, d'estructura molt complexa, durant les dues dècades de vida de l'associació.

Els muntatges escènics de gran format creats amb la *Cia. Carles Santos* van trencar tots els límits que el compositor havia assolit fins llavors. En ells convergien música, dansa, cant i, fins i tot, acrobàcies pròpies del món del circ. L'òpera permetia escenificar el discurs personal del creador amb totes les seves fantasies, per molt íntimes que fossin, codificades. I el seu desenvolupament inicià un crescendo que derivà en autèntiques òperes-circ. Els actors, cantants, cors, músics i ballarins acostumaven mantenir-se durant moltes obres i en temporades molt llargues, aprofitant el coneixement adquirit sobre la forma de treballar de la companyia.

Mariaelena Roqué, que s'havia convertit des d'*Arganchulla, Arganchulla-Gallac* (1987) en col·laboradora indispensable dels treballs del compositor, era una part molt important en la creació dels espectacles de la *Cia. Carles Santos*. Com a *alter ego* del compositor,¹¹¹ ella donava forma material a les seves idees, vestia i caracteritzava els personatges, ideava l'espai escènic i, en moltes ocasions, també actuava.

Cal destacar la gran qualitat artística de les seves creacions per al vestuari dels personatges i l'escenografia, component quadres amb textures, colors i lluminositats sorprenents.¹¹² També és molt important la seva aportació en termes de multiculturalitat, ja que, essent catalana -va néixer a Tarragona- ha estat educada a Veneçuela i és portadora d'una gran diversitat de gens: catalans, madrilenys, filipins, escocesos i bascos. Al respecte, l'artista subratlla que, en contrast amb Carles Santos, ha crescut en un clima de llibertat, modernitat, laïcisme i desarrelament. Imma Urrea ho va expressar així:

“(...) Mariaelena, amb la llibertat de la mirada aliena i mestissa, multiplica els fantasmes de Santos i ho sobredimensiona tot (...)”¹¹³

No podem obviar la seva habilitat en la resolució dels problemes plantejats per les exigents escenografies. És notori l'enginy de la creadora per salvar les dificultats tècniques que comportaven les arriscades posades en escena, en moltes de les quals calia equipar els intèrprets amb arnesos i d'altres tipus d'assegurances. Com a exemple es pot

¹¹¹ RUVIRA, Josep *Op. Cit.* (1998), p. 34

¹¹² ROQUÉ, Mariaelena. “Anar i tornar. Posem fil a l'agulla” al Catàleg de l'exposició *Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos*. Barcelona, 2006, pp. 30-38 Per al vestuari de l'òpera *La pantera imperial*, l'artista va incorporar les extraordinàries teles tradicionals filipines, els *sinamays*, teixits fets de cànem de Manila, o fibra d'abacà, i puntes antigues de Mèxic. El vestit del personatge d'Anna Magdalena Bach era la reproducció d'un disseny autèntic del Victoria & Albert Museum de Londres.

¹¹³ URREA, Inma “Em deixaràs emprovar els vestits. Una trajectòria pel vestuari escènic”, al Catàleg de l'exposició *Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos*. Barcelona, 2006, p. 173

citar, a *La meua filla sóc jo* (2005), la llum integrada en els vestits de les embarassades - referenciats en imatges de Munch o Mondrian, i en els coloristes vestits del carnaval veneçolà- que incorporaven, a més, altaveus, amplificador i bateria en un cinturó-cotilla.

Són exemples de l'exquisedesa del seu treball l'ornamentació elegida per caracteritzar els personatges femenins, que evoquen figures primitives i deesses de la fertilitat, o la utilització d'un exuberant maquillatge, inspirat en el romànic català.¹¹⁴

Per altra banda, cal esmentar el rebuig de la creadora a la repressió pudorosa de l'expressió artística i a la banalització de la nuesa.¹¹⁵ És destacable, sobretot, la seva complicitat amb el plantejament humorístic de les obsessions del compositor. Tal és el cas, per exemple, del primer espectacle que van fer plegats, *Arganchulla, Arganchulla Gallac* (1987), estrenat a l'*Akademie der Künste* de Berlín, on personificava una excessiva *pluja daurada*, amb una mànega dins el vestit de cel·lofana. El mateix any, a la tardor, van protagonitzar una *performance*, *La còpula Metronímica*, basada en una estructura metàl·lica de més de 4 metres d'alçada, ideada per l'escenògrafa com a projecció inversa de l'espectacular cúpula modernista de vidre que coronava la galeria *Metrònom*, de Barcelona. El resultat era un enorme mirinyac al cim del qual es col·locà l'actriu, nua, per escenificar un orgasme –molt sobreactuat, amb un crescendo de crits obscens-¹¹⁶ mentre Carles Santos cantava i, amb d'altres músics, colpejava els peus de l'estructura, que expandia la vibració fins el cos de l'artista, en una mena d'autoflagelació.¹¹⁷

Des de l'inici de la seva relació, Mariaelena Roqué valorà especialment la modernitat del músic valencià, el seu rigor, talent i valentia per crear un llenguatge propi combinant en la seva música tantes i tan diverses connotacions.¹¹⁸ Tanmateix, en les primeres escenificacions del compositor, trobava a faltar un treball de conceptualització i construcció profunda dels personatges en la vessant visual, i aquesta va ser l'aportació de l'escenògrafa.¹¹⁹ L'artista apreciava l'apertura del músic a escoltar i sumar-se a altres propostes i reconeix que en els nombrosos espectacles que van muntar plegats, Carles Santos sempre l'havia permès treballar amb autonomia.¹²⁰

A banda del seu treball amb el vestuari i l'escenografia i d'interpretar múltiples personatges en els espectacles de Carles Santos, Mariaelena Roqué el substituï, per impossibilitat d'assistència del músic, en la lectura de *La Ponència*, en la *III Trobada Internacional de Composició Musical*, celebrada a València el 1990.

¹¹⁴ ROQUÉ, Mariaelena *Op.Cit.*, p. 63

¹¹⁵ URREA, Inma; ROQUÉ, Mariaelena *Op. Cit.*, p. 139

¹¹⁶ CIURANS, ENRIC *Op.Cit.* (2015), p. 70

¹¹⁷ ROQUÉ, Mariaelena *Op.Cit.*, p. 53

¹¹⁸ CURESES, Marta *Índex Santos*, al Catàleg de l'exposició *Carles Santos*, Castelló, 1999, p.88. L'autora especifica: clàssiques, contemporànies, romàntiques i minimalistes. Observa, també, que el minimalisme de Santos té molta cura dels aspectes expressius per a no mecanitzar-los.

¹¹⁹ ROQUÉ, Mariaelena *Op.Cit.*, p. 41

¹²⁰ *Íbidem.*, p. 65

Actualment, la inquieta creadora combina la seva activitat amb col·laboracions artístiques i pedagògiques, i realitza freqüents accions, performances i exposicions de la seva espectacular obra. Algunes de les seves creacions fruit de la col·laboració amb la *Cia. Carles Santos* formen part d'aquestes exposicions, films o performances, tant a Europa com a Àsia o Amèrica.

Sobre el seu treball conjunt, el compositor exposava:

“(...) Hablamos poco y con pocos papeles de por medio. (...) Ella es más vocacional, està més enamorada de su trabajo que yo; yo soy capaz de hacer muchas cosas, tener muchos frentes, apasionarme por muchas cosas: los animales, la fotografía, los amigos, la pesca... (...) Luego, tampoco nos regodeamos en lo que hacemos. No hay rastros de que estamos haciendo algo, pero, claro, estamos haciendo mucho. Esto es algo que me molesta cuando trabajo con otra gente, porque me marean con dibujos, reuniones y tonterías. Pero, entre nosotros, se trata de cosas muy precisas. De pronto se produce el clic i nos disparamos, y ya cada uno sabe lo que tiene que hacer, suena una alarma, y cada uno sabe adonde tiene que ir.”¹²¹

Tornant a la *Cia. Carles Santos*, repassarem molt breument alguns trets dels espectacles més paradigmàtics:

Tramuntana Tremens (1989) L'inici del compositor com a creador escènic total, en la qual reverteix els rols de director i cor, i la seva relació amb l'escenari.

La grenya de Pasqual Picanya (assessor jurídic administratiu) (1991) Representa l'escenificació de la intimitat del músic de forma manifesta, en el qual encarna l'actor fetitxista i el voyeur.

Asdrúbila (1992) Ja una òpera de gran format, dirigida per Pere Portabella. Inclou la representació d'un gos afganès de 5 metres d'alçada i el dualisme imatge televisada en directe i personatge real. Zenit de la maduresa creativa del compositor.¹²²

L'esplèndida vergonya del fet mal fet (1995) Va suposar la inauguració oficial de la *Cia. Carles Santos*, i un pas endavant en la poètica del compositor, amb més música.¹²³ Va incloure al repartiment James Thierrée, acròbata extraordinari, nét de Charles Chaplin, i l'escenografia evoca la estètica del film *The cook, the thief, his wife and her lover* (1989), de Peter Greenaway.¹²⁴

¹²¹ NUÑO, Ana. “Conversación con Carles Santos”, en *Quimera*, núm. 168, abril 1998, p. 45

¹²² CIURANS, Enric *Op. Cit.* (2015), p. 72 Segons l'autor, “Les imatges impactants d'*Asdrúbila* ens remetent a un creador madur que sap utilitzar tots els recursos musicals i escènics per a aconseguir el prodigi propi d'un boig visionari dotat d'una creativitat sense límits.”

¹²³ Citat a RUVIRA, Josep *Op. Cit.* (1996), p.67. En paraules de l'artista: “Es la vez que tengo más la sensación de haber puesto el pentagrama encima del escenario”

¹²⁴ URREA, Inma *Op.Cit.*, p. 169

Figasantos-fagotrop: missatge al contestador: soparem a les nou (1996) Òpera de gran format que evoca l'espai oníric i fa una lectura de la vida quotidiana en clau de plaer. Abunda en elements fetitxistes.

La pantera imperial (1997) Homenatge a Johann Sebastian Bach en el qual l'element més rellevant és la música, per més que contingui profusió d'al·lusions sexuals.¹²⁵ L'obra s'endinsa en la biografia del compositor alemany, no des dels fets, sinó partint del seu caràcter i essència espiritual, incloent els seus lligams afectius i sexuals, i les seves decepcions i alegries vitals. Domina l'escenografia una multiplicació del bust de Bach, bordejant el quadrilàter de l'escenari, que transmet la sensació de que Bach ho veu tot, des d'un punt privilegiat, i també que el mestre balla amb els quadres de l'escenografia. Va obtenir el *Premi de la Crítica d'Or* al millor espectacle del 1998, i el *Max* a la millor direcció musical, el 2002. Quant al públic, serveixi com a exemple que la seva estrena a Lyon va ser aplaudida més de 15 minuts.

Ricardo i Elena (2000)¹²⁶ Amb el nom dels seus pares com a títol, i cantada íntegrament en llatí (potser per a codificar la intimitat familiar) és una obra molt críptica i, alhora, entenedora. El músic reconeixia haver-la fet per alliberar-se de les ferides de la infància.¹²⁷ Poètica i arriscada, a banda dels cantants habituals, el repartiment inclou trapezistes. Partint del naixement de l'artista, és una intensa mirada retrospectiva al Vinaròs dels anys 60.

L'adéu de Lucrecia Borja (2001) Amb llibret de Toni Mira, i un repartiment ple de figures consagrades del teatre nacional, es va estrenar per a la inauguració de la nova seu del Teatre Lliure.

Sama Samaruck, Suck Suck (2002) Coproducció del Parc de la Villette, el Théâtre National de Toulouse i el TNC. Espectacle molt arriscat i imaginatiu que fusiona música, teatre, imatge i circ en una escenografia surrealista. Va rebre els premis *Max* per la direcció i música original.

Lisístrata (2003) Amb text de Pedro Barceló sobre l'obra d'Aristòfanes. Estrenada a Sagunt, dins la II Biennal de València, amb cantants motoritzades i guitarristes *rockers* enfrontats a violinistes. El vestuari diferenciava els blocs de colors seguint el criteri dels efectes òptics i cinètics.

El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora (2003) Amb títol que emula el del film de Peter Greenaway, és un homenatge al compositor Giacomo Rossini. Inclou fragments

¹²⁵ En paraules del propi Carles Santos: "Sempre dic que a Bach hi ha un orgasme cada 24 compassos" citat a MESEGUER, Lluís "La literatura en la música: Carles Santos" en *eHumanista/IVITRA*, 10 (2016), p. 547

¹²⁶ COSCOLLANO, Alicia, *Op. Cit.*, p. 36. El cartell de l'espectacle mostra una dona morena de grans pits amb dos creus penjades als mugrons. Entre els pits de la sensual figura, que evoca la mare, un bust que representa el pare. L'artista va explicar: "A través d'aquest cartell faig una representació de la libido del meu pare"

¹²⁷ Al respecte, l'artista va dir: "Un dels objectius d'aquesta obra és demostrar-me a mi mateix que el que ha passat és la cosa més bona que podia passar". Citat a RUVIRA Josep, *Op. Cit.* (2006), p. 188

de les seves òperes i multitud de recursos escènics. Estrenat al TNC, va obtenir els premis *MAX* al millor espectacle, composició i direcció musical.

La meua filla soc jo (2005) Delirant autobiografia del compositor, que ens mostra els seus propis fantasmes amb una linealitat inusual, des del naixement fins el matrimoni. Incorpora la representació del *4'33"*, de John Cage.

El fervor de la perseverança (2006) Espectacle contundent i auster que evoca, a través del cos femení, la nostàlgia del passat. Plena de moments de tensió catàrtica i, alhora, de gran lirisme, l'obra no deixa de banda ni l'humor ni l'erotisme.

Brossalobrossotdebrossat (2008) Homenatge a Joan Brossa, ja l'hem comentat.

Altres dèries *brossianes*, com les mutacions o el transformisme, els jocs de màgia, les màscares, la música de Wagner i els seus llegendaris personatges, les paradoxes –quan una bombeta s'encén, tot s'enfosqueix-, o el treball manual, desfilen per aquest espectacle

És inevitable recordar en l'influx del poeta en l'obra posterior de Santos, ja que en l'obra abunden les referències que ell mateix, passat el temps, desenvoluparà fins el paroxisme en els seus espectacles.

El 2010 el compositor va estrenar, al Teatre Lliure, *Chicha Montenegro Gallery*, la primera obra després de la dissolució de la Cia. Carles Santos. L'espectacle és una autèntica òpera-circ, plena d'imatges poètiques, en la qual els cantants no van tocar terra fins la darrera escena.

Aquests espectacles són el resultat de la seva actitud vers la música, la seva carnalitat. Si observem les dates d'estrena de les obres prenem consciència de l'alt grau de dedicació i enorme capacitat creativa de l'artista i els seus col·laboradors.

Tota aquesta activitat de la Cia. Carles Santos, el músic la va simultaniejar amb altres espectacles i accions de petit format, i la composició musical per a llargmetratges, com *És quan dormo que hi veig clar* (1988), de Jordi Cadena, o *El pianista* (1998), de Mario Gas, i també per a curtsmetratges com *Romàntic* (1989), d'Aurora Corminas, o *Clara foc* (1991), de Judith Colell, obres de teatre, com *La casa de Bernarda Alba*, de Calixto Bieito, o *Hamlet*, de Lluís Homar, o de dansa, com l'espectacle *Belmonte* (1988) de Gelabert-Azzopardi.

És interessant, en aquest punt, ressaltar que el compositor no es plantejà, en cap cas, elaborar les seves obres en funció de la multidisciplinarietat:

“Yo he seguido la intuición de hacer muchas cosas, para ver qué pasa. Luego resulta que todas esas cosas están más ligadas de lo que parece. Pero en ningún momento he pretendido hacer eso que llaman espectáculos

multidisciplinarios: poner cine, poner música, poner cualquier cosa. Sí me interesa el ritmo, la forma de montar, y eso es algo que persigo.”¹²⁸

L’extensió d’aquest treball no ens permet seguir ni tan sols plantejar-nos la investigació sobre la recepció crítica de la immensa obra del compositor. No obstant això, sí volem deixar constància de l’opinió del compositor, en referència a la crítica, en general:

“Los críticos hacen buenas críticas, pero no saben de qué hablan. Yo creo que se tiene que saber de música para hablar de música (...) reconozco que no existe el oficio de crítico. Muchos adjetivos, y muy bien, pero nadie escribe algo que te sirva para reflexionar. Que me digan que soy una mierda o que soy fantástico, esto a mí no me interesa. Lo que me interesa es que me hagan reflexionar sobre lo que hago, y que hagan reflexionar al público.”¹²⁹

I, també, per acabar, aquesta oportuna sentència de Joan Brossa:

“El valor d’un poema el determina el nombre de finestres que obre al lector. La imatge poètica només és vàlida quan estableix un lligam profund entre el símbol i la veritat psíquica.”¹³⁰

¹²⁸ NUÑO, Ana. *Op. Cit.* (1998), p. 44

¹²⁹ *Íbidem*, pp. 46-47

¹³⁰ COCA, Jordi *Op. Cit.*, p. 48

3.3. ELS TEMES

3.3.1. La dona-musa

” (...) aumenta la necesidad de reafirmar la identidad femenina, de reorganizar una especie de universo de la diferencia sexual. La edad de la igualdad no camina hacia la confluencia de los géneros, hacia la indiferenciación andrógina de los papeles.”

Gilles Lipovetsky¹³¹

Per a Santos, la dona era el poder real, i el personatge central de bona part de les seves creacions. En els seus muntatges el cos femení és el vehicle amb el qual l'acció pren forma, en qualsevol de les seves innumerables encarnacions. Així, a *La meua filla sóc jo* ens presentà la dona autoritària, beata i perversa; a *L'esplèndida vergonya del fet mal fet*; la dona-sirena; a *Arganchulla*, *Arganchulla-Gallac*, la verge guerrera, però fràgil; a *Asdrúbila*, la fetillera; a *Figasantos-Fagotrop*, la dona sàdica; a *La grenya de Pasqual Picanya*, la dona reprimida i la *femme fatale*; a *Lisístrata* la revolucionària.

Ressaltant el seu erotisme i amb la seva feminitat per senyera –la majoria amb llargues cabelleres- actrius, ballarines o cantants concentren l'atenció per sobre de l'home, sotmès a la seva presència o acció. Per la seva banda, els personatges masculins dels seus espectacles sovint són presentats amb elements femenins, com cotilles, faldilles o maquillatge, en un gest de valoració del que hi ha de femení també en l'home.

Sovint, els personatges femenins es multipliquen: a *Asdrúbila*, el personatge de Reblata Reblata Chóvera, és mare, amant, ama i esclava del protagonista, i a *La meua filla sóc jo* el personatge central té quatre mares, cadascuna amb les seves pròpies perversions.

Cal observar, per exemple, que a *La meua filla sóc jo* existeix un canvi de rols: els personatges masculins són inusualment forts, però rotundament feminitzats, mentre que els personatges femenins es presenten masculinitzats.

Per altra banda, al costat de dones amb una presència molt forta, també apareix la dona-objecte de desig, concentrant el fetitxisme i les perversions sexuals escenificades a vegades de forma molt vehement. A l'estrena de *La grenya de Pasqual Picanya* (1991), espectacle al voltant de l'erotisme i la sexualitat quotidiana, que acabava amb un polèmic *passdoble* percudit sobre les natges de l'actriu, algunes dones feministes d'entre el públic la van escridassar. A la sortida, Mariaelena Roqué va haver d'explicar-les que allò era només una acció teatral.¹³²

Carles Santos ens va deixar un últim espectacle, molt explícit, quant la seva actitud de supeditació a la dona: *Patetisme il·lustrat* (2016). Protagonitzada pel propi compositor i

¹³¹ LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien *Los tiempos hipermodernos*. Editorial Anagrama, SA. Barcelona, 2006 p.127

¹³² URREA, Inma; ROQUÉ, Mariaelena *Op. Cit.*, p. 133 Així ho explica l'actriu, que afegí: “M’han fet un massatge meravellós i, a més, *erotiquíssim*. A mi ningú no m’ha fet mal”.

tres dones –actriu, ballarina i percussionista- l’obra transpira un to general d’humilitat, i de supeditació a la imatge, l’intel·lecte i el poder femení. Ja a la primera escena, la percussionista interpreta un ritme cada cop més frenètic sobre les natges del compositor, cara al públic. A més, abunden les escenes on el compositor s’arrossega o és arrossegat pel terra en actitud clarament submisa davant el personatge femení.

Podem relacionar el títol de l’espectacle amb una anècdota que el compositor va explicar del seu primer viatge, sol, a París, en plena adolescència: en el tren va contemplar com una parella (ell, soldat francès combatent de la guerra d’Algèria, ella una jove francesa) s’amaven explícitament:

“(…) des de llavors, soc *voyeur* patèticament il·lustrat”¹³³

¹³³ COSCOLLANO, Alícia, *Op. Cit.*, p. 15

3.3.2. SEXE, RELIGIÓ, ESCATOLOGIA... LA VIDA

Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido.

Georges Bataille¹³⁴

El remarcad erotisme de l'obra de Carles Santos està inspirat, essencialment, en la literatura sensualista francesa abanderada per Sade. En els títols de gran part de les seves obres ja es troben al·lusions sexuals o culinàries explícites o implícites, i molts cops són paraules inventades per ell, mots sense significat, però plens de força sensual: *Arganchulla Arganchulla Gallac, Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou, Tramuntana Tremens, La porca i vibriàtica teclúria, Sama Samaruck Suck Suck*, i molts d'altres. També transpiren connotacions sexuals els noms dels personatges: Donaxona sangonera (*Ricardo i Elena*); Patrera (*Tramuntana Tremens*); Xoxània, Xoxònia, Xixínia i Xixònia (*La meua filla sóc jo*) o Reblata Reblata Chóvera (*Asdrúbila*), entre d'altres. En paraules de Santos:

(...) hi juguen incessantment un important paper la sorpresa i l'humor, un humor ara tendre i ara brusc, ara subtil i ara xocant com un estirabot, i sempre pregonament arrelat al tarannà de la meua terra, així com la gesticulació que interpreto, i com els fonemes que canto, provinents d'onomatopeies ben pròpies de la llengua catalana”¹³⁵

A vegades, aquesta sexualització textual l'aconsegueix mitjançant l'ús de l'entonació rítmica, l'embarbussament o la descomposició fonètica de les paraules. Tal és el cas, a *Ricardo i Elena*, del text *Caligaverot*, projectat a la pantalla, com a fons de la setena escena, o el que cantava el personatge d'*Elena* a la quarta escena,¹³⁶ entre d'altres.

També es barregen en els seus treballs l'erotisme amb el sentit de l'humor, amb grans vagines o clítoris com a protagonistes visuals de l'escena, imaginatius cinturons de castedat o penis colpejats o sobredimensionats. A *La meua filla sóc jo*, obra plena d'humor i fetitxisme, es representa, entre d'altres coses, una exaltació del descobriment de l'orgasme.

No obstant això, gran part del treball gràfic i escènic del músic de Vinaròs excedeix en molt aquesta darrera categoria i es pot considerar pornogràfic. Alguns dels seus espectacles presenten iconografia sadomasoquista, com arnesos, corretges i màquines de tortura sexual, inspirada en el *cinema porno*, i en l'entramat dels seus espectacles les variacions sobre perversions sexuals com l'incest, el fetitxisme i el sadomasoquisme o *bondage* són les seves obsessions més recurrents. Ens referim, per exemple, a *La boqueta amplificada* (1985), *La grenya de Pascual Picanya* (1990), *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003), o *El fervor de la perseverança* (2006). En moltes ocasions,

¹³⁴ BATAILLE, Georges *El erotismo*. Tusquets Editores, SA, Colección Ensayo. Barcelona, 2000 p.114

¹³⁵ Text per al programa de mà del concert *Vive le piano*, al Musée d'Art Moderne de París, el novembre de 1981. Citat a GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p.82. (Annex TEXTOS, p. 2)

¹³⁶ (Annex TEXTOS, pp. 3-4)

és el propi compositor qui encarna el paper masoquista, rebent diversos càstigs: és arrossegat pel terra, crucificat, colpejat, ofegat, ferit de diverses maneres. Sovint en aquests jocs també interactuen els altres músics i, sobretot, el piano.

D'altra banda, el sexe i la religió són dues matèries que van íntimament lligades en la majoria de les obres del músic -en l'estela del surrealisme hispànic d'autors com el cineasta Luis Buñuel- i representades força impúdicament. Quan el tema tractat és la religió, especialment la catòlica, es barreja allò cerimoniós amb l'humor càustic, com en les processions solemnes de *Tramuntana Tremens*, *Asdrúbila* o *Ricardo i Elena*. La iconoclàstia de l'artista es manifesta en el recurrent ús de la creu -símbol paradigma del disseny perfecte i la simplicitat- que sovint protagonitza l'atrezzo o l'escenografia, o participa de l'acció. És el cas de *La pantera imperial*, *L'adéu de Lucrecia Borja* o *Ricardo i Elena*.¹³⁷ Entre els personatges de *La meua filla sóc jo* hi ha un capellà sadomasoquista, que vesteix, juntament amb el seu birret vermell de cardenal, un tanga i sabates de taló del mateix color. Així poden manifestar-se els personatges o els elements iconogràfics, inclús el contingut, amb les més escandaloses blasfèmies, implícites o explícites.

En canvi, va idear els aspectes més emocionants de l'artística escenografia del *IV Centenari de l'Arribada de la Relíquia de Sant Sebastià a Vinaròs*, que es celebrà els dies 19 (el *camí de llum*) i 20 (el *camí de foc*) de gener de 2010. Santos va obrir la cerimònia a la participació ciutadana, donant-li tot el protagonisme al públic en escenes com l'ascensió a l'ermita abans de trenc d'alba amb torxes de foc, o l'acte d'arribada de la relíquia, interpretat de forma brillant pel coreògraf i ballarí Cesc Gelabert. Va ser un gran èxit, una nit plena de màgia, on tothom va poder tocar i besar la *miraculosa* relíquia. En les seves paraules:

“vaig organitzar una festa amb molta passió, tot i que puga semblar contradictori i que inclús hi haja gent que des de llavors no em salude”¹³⁸

També les referències a les més peremptòries i quotidianes necessitats del cos hi són presents en la seva obra, en els contextos més inesperats, com al seu muntatge *Schubertnacles humits* (2012), el qual prenia com a argument la relació del músic amb els urinaris europeus, o, dins la sèrie fotogràfica *Caligaverot*, composta per cinc blasfèmies visuals i un text, en la qual una imatge amplificada dels seus excrements, instal·lada en el terra d'un cub al qual entraven, trepitjant-la, els visitants, formant part de l'exposició *Els crits de Crist al Crist dels crits*.¹³⁹ En les seves paraules:

¹³⁷ Per exemple, a *Ricardo i Elena*, la creu cau estrepitosament sobre el piano, tras un acte amorós. També el taló de les excessives sabates femenines, en una de les escenes, és una creu il·luminada.

¹³⁸ COSCOLLANO, Alícia, *Op. Cit.*, p. 30

¹³⁹ Publicada, íntegrament, en *Quimera* núm. 168, abril 1998. A l'exposició, celebrada el 2007 a Lleida, va ser censurada una part d'aquestes fotografies -les al·lusives als símbols religiosos i sexuals- per l'Institut d'Estudis Ilerdencs, amb el recolzament del Ple de la Diputació de Lleida. El músic va denunciar als medis la censura, i les reaccions de representants del món de la cultura van estar nombroses. Al respecte, vegeu Vilaweb, 21/12/2007

“Des que sóc conscient, cada dia he fotografiat tot allò que menjo i tot allò que bec, així com les conseqüències naturals d’aquestes funcions i constato l’espai que aquests documents van ocupant”¹⁴⁰

En consonància amb els principis de *Fluxus*, “la vida com a obra d’art” és una consigna aplicable al treball de Carles Santos en les seves múltiples variables. Amant de la gastronomia, el músic no perdia oportunitat d’introduir motius culinaris en els seus espectacles -com la gran cuina d’*Asdrúbila* (1992), la taula parada de *Figasantos-Fagotrop*, *missatge al contestador: soparem a les nou* (1996), el fons d’arròs a banda, amanida o llagostins a *Ricardo i Elena* (2000), o les grans cassoles i el forn a *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003) homenatge a Rossini i els seus canelons.

Però el compositor tenia, també, altres dèries. Al llarg dels anys, havia desenvolupat un munt de metàfores al voltant de galls, gallines i ous que finalment va plasmar en les seves obres.¹⁴¹ És el cas de la gallina que es passejava lliurement per l’escenari a *Té Xina, la fina petxina de Xina?* (1983), o del personatge d’*Asdrúbila*, qui, coronat per un tocat impossible cobert d’innumerables ous, acarinya un gall.

La seva passió per les gallines i els coloms es remunta a la infantesa, i va poder-la satisfer quan va heretar la casa familiar, que va dedicar a les seves passions: va omplir-la de gallines i coloms missatgers, i es va traslladar amb el piano, sota el qual va arribar a incubar pollets.¹⁴²

Per concloure, l’obra del compositor és una constant provocació als espectadors a través dels temes que l’obsessionen: principalment el sexe -directe o simbòlic, desbocat o reprimit-, la religió o la gastronomia. Per entendre el seu món cal mirar les seves magnífiques obres com una revisió colpidora, però feta amb molt d’amor i d’humor, de la seva història personal, “en el fons summament angoixada i solitària”¹⁴³

¹⁴⁰ RUVIRA, Josep “La fidelitat de les obsessions en la poètica de Carles Santos” al Catàleg de l’exposició *UNIVERS SANTOS. El fervor de la perseverança en Carles Santos*, Universitat de València, 2015, p. 31

¹⁴¹ ROQUÉ, Mariaelena *Op. Cit.*, p. 67

¹⁴² URREA, Inma; ROQUÉ, Mariaelena *Op. Cit.*, p. 143

¹⁴³ ROQUÉ, Mariaelena *Op. Cit.*, p. 59

3.4. SANTOS FORA DE L'ESCENARI: EL PERSONATGE

“Soc el que soc i faig el que faig”¹⁴⁴

L'any 1969 Carles Santos va apostatar, amb la seva dona, Dolors Cid -Lolo-, amb qui compartí diverses accions extremes a Vinaròs, com a símbols d'alliberament personal.¹⁴⁵ Conseqüent amb aquesta actitud anticlerical, durant els assaigs del muntatge *Brossalobrossotdebrossat* (2008) va especular amb el títol *Cinquanta-tres maneres de matar un capellà*. El va desestimar, i uns anys després el seu *anti-clericalisme* s'havia suavitzat: en la seva òpera-circ *Chicha Montenegro Gallery* (2010), obra plena d'autèntica poesia visual, es detallen només *Quaranta-dues maneres diferents de matar un capellà*.

Al seu recorregut professional també hi va haver uns quants incompliments. Per humor? No ho sabem. Potser per una gestió molt *sui generis* de les pròpies contradiccions o incoherències personals, tan humanes, o, simplement, pel plaer de viure la pròpia llibertat a través del fet de permetre's certs disbarats o barrabassades:

“(…) per què no ho vaig fer? Doncs no ho sé, però no vaig fer-ho (...) ni tan sols vaig intentar-ho, i els havia dit que sí, m'hi havia compromès, però no vaig fer-ho (...) [No presentar-se a un concert] és una cosa gravíssima que també he fet, però a vegades m'he presentat i més valdria que no ho hagués fet (...) el que és més greu, no he avisat (...) si es donessin les mateixes circumstàncies, si es tornessin a produir, tornaria a actuar de la mateixa manera (...) quan intentava anar-hi, que ho intentava, durant els 150 km entre Vinaròs i València, el cotxe s'omplia amb tantes contradiccions que al peatge em feien pagar el doble”.¹⁴⁶

Amb els anys, el músic va desenvolupar un savi escepticisme:

“Europa no creu en el que fa, li és igual. Una vegada has tingut Bach, què has d'explicar? Estem de tornada. Qui va als museus? Els visitants amb autobusos. Tot és fals, té un punt destructiu i una manipulació terrible. Potser, si volem construir alguna cosa nova, s'hauria de tancar els museus. (...) Si ens ho prenem religiosament, a partir del surrealisme i del dia que Marcel Duchamp va incorporar un orinal a una galeria, ja podríem marxar cap a casa, perquè ja hem acabat”.¹⁴⁷

¹⁴⁴ GARCÍA, Joan Manuel i ROM, Martí. *Op. Cit.*, p. 9 Així resumia el compositor la seva peripècia vital i el seu treball en alguns dels seus espectacles.

¹⁴⁵ COSCOLLANO, Alícia, *Op. Cit.*, p. 30

¹⁴⁶ *Íbidem.*, pp. 28-29

¹⁴⁷ *Íbidem.*, p. 31

3.5. LES BANDES

Per finalitzar aquest treball, cal esmentar, encara que sigui breument, el lligam de Santos amb el món de les bandes de música, clars exponents de la cultura popular i els grans esdeveniments. El mateix compositor pertanyia a una, la *Unió Musical de Lliria*, a la que va guardar fidelitat fins el final. Sempre va estar molt disposat a treballar amb aquests grups de músics amateurs, on conflueixen sovint tres generacions de la mateixa família—l'avi, el pare i el fill— i tenen una important funció social, ja que mantenen un llaç emocional i vital amb la tradició, el poble i la família.

Els integrants de les bandes de música mantenen també entre ells una relació on el component sentimental és molt important, ja que constitueix un estímul especial a la creativitat, gens habitual en altres formacions musicals. També influeix, segons Santos, el fet que normalment no cobren per tocar, i que la seva relació amb el seu art és més pura, més directa, semblant a la de les persones que es dediquen al teatre.

La banda de música és un element clarament mediterrani, associat a una climatologia amable que permet viure a l'espai públic les festes de la comunitat. És interessant recordar que al País Valencià la música té un caràcter tan popular que, en molts municipis, al voltant del setanta per cent de la població realitza algun tipus de pràctica musical. Quant a les bandes de música valencianes, en concret, el compositor pensava que tenien una actitud tancada, comparable, en cert sentit, a la del món de la sardana, a Catalunya. I afegia:

“Són un món peculiar, però toquen molt bé”¹⁴⁸

La prova és que alguns dels components d'aquestes bandes han assolit tanta qualitat artística que actualment toquen en formacions simfòniques europees de primer nivell, en especial a les seccions de metall i percussió.¹⁴⁹ Val a dir que Santos reflexionava sovint sobre el problema que suposa que la gent de talent hagi de marxar del País Valencià per poder viure, amb la pèrdua de valor local i de cohesió social que això comporta.

Al compositor l'interessaven especialment els instruments tradicionals de la cobla. S'alegrava de que a Algemesí (València) hi existís una Càtedra de dolçaina, instrument que aplega excel·lents colles de quinze o vint dolçainers que toquen a les festes populars. Per al concert inaugural de la *Fira Mediterrània*, a Manresa, el compositor va proposar la tenora com a icona de les músiques d'arrel, en un treball de sis peces *Sis tenores i un tenor* (2009), en les quals combinava l'instrument amb elements no habituals, com el piano, la veu-soprano, o el moviment. No es tractava de separar la tenora del seu àmbit tradicional, sinó d'ampliar les seves possibilitats:

¹⁴⁸ Entrevista de Ferran Riera a Carles Santos en la revista *Sons de la Mediterrània*, com a convidat a la Fira de la Mediterrània de 2009

¹⁴⁹ Per citar un exemple, el trompista José Luís Sogorb Jover, en la Concertgebouw d'Amsterdam.

“(…) però sense dir *això sí, això no*, sinó *això sí i això també*, que és molt diferent”¹⁵⁰

Per a la mateixa Fira va organitzar una actuació al carrer, amb corals i cantants en els balcons de les cases. Més d'un centenar de cantants, contrastant les referències tradicionals i l'actualitat musical, es van trobar al mateix lloc al final de la festa.

Abundant en el seu replantejament dels conceptes ja assumits, el compositor refusà l'ús dels músics com a mers instrumentistes, i tant al teatre com al carrer els assignava un paper dinàmic dins l'obra. Tant és així, que només en dues de les seves òperes –*Asdrúbila* (1992) i *L'adéu de Lucrecia Borja* (2001)- els músics estan situats en el fossat de l'orquestra, i en la primera d'elles, entren des de fora de l'escenari abans d'instal·lar-s'hi.

Són nombroses les ocasions en que Santos s'ha complagut en reunir portentoses bandes de músics. La més popular, per l'abast de l'esdeveniment, va ser l'obertura *Hola!* i diverses fanfàrries que va fer per a la cerimònia inaugural de les *Olimpiades de Barcelona'92*, amb instruments de cobla i una posada en escena sorprenent: els músics vestien amb barretina i jaqueta de lleopard, creant un espectacle visual i sonor inoblidable.

Altres exemples són la cantata, en homenatge a Joan Fuster, *La veu de la terra* (1997), a la Plaça de Bous de València, amb set-cents músics, o la *Rierada musical* (1999), un cercavila a Reus, amb quatre-cents instrumentistes. Però amb això no en tenia prou i, a l'Obertura de la Biennal de València (2001), Santos va reunir dos mil-un músics, que van interpretar *Fanfàrria musical* i *11.509 notes per a 2001 músics*.¹⁵¹

Per finalitzar aquest apartat, volem fer esment de la *Promenade Carles Santos*, un preciós homenatge que se li va fer al músic, el proppassat 13 de maig, dins l'acte inaugural de l'*Espai Brossa a La Seca*, de Barcelona. Hi van participar tot de músics, cantants, actrius i companys de Santos: La *Banda Agrupació Musical Rapitenca* va acompanyar tot el recorregut, que començà a la Plaça Jaume Sabartés, on el *Cor Eurídice* ens cantà *Cargols amb conill*. Amb parades als patis dels palaus medievals del carrer Montcada (Museu Picasso) i sota un balcó (Museu de Cultures del Món) vam gaudir de les actuacions de Llorenç Barber i Miquel Àngel Marín (*Peça de balcó*), Paca Rodrigo (*Bramar*), Josep Maria Balanyà (*Bujalaroz by night i improvisació*), Montserrat Palacios (*Pepa*) i Ester Xargay (*Brossa lobrossot debrossat*).

Sobre l'arc del carrer de l'Arc de Sant Vicenç, mentre la banda tocava el *passodoble* de *Belmonte*, una finestra s'obria i es tancava al ritme de la música, ballant graciosament amb ella, amb gran delit dels assistents, que érem molts.

No vam veure el Carles Santos. Però hi era.

¹⁵⁰ Entrevista de Ferran Riera a Carles Santos en la revista *Sons de la Mediterrània*, com a convidat a la Fira de la Mediterrània de 2009

¹⁵¹ ORTELLS, Joaquín *Op. Cit.* (2015), p.534

CONCLUSIONS

*Començar de nou és una fantasia irrealitzable.*¹⁵²

Com sabem, cap etapa de la vida pot aïllar-se de l'anteriorment viscut, de manera que res parteix de zero, i molt menys l'obra creativa, que s'alimenta de tota la història que l'ha antecedit i ha conformat l'entorn cultural del present. Per això, la premissa d'aquest treball era que l'entorn socio-cultural de Carles Santos ja havia posat les bases del que posteriorment germinaria en la seva obra.

A través de les declaracions dels dos artistes hem vist els fonaments dels seus treballs i, com ens havíem proposat, hem trobat en les fonts analitzades material suficient com per aprofundir en la cerca d'aquestes influències evidents, que hem focalitzat, sobretot, en la figura del que va ser el seu mestre i amic, el poeta Joan Brossa. Amb la participació, en els inicis de la seva carrera, en les accions musicals de Joan Brossa, en les quals el poeta va atorgar-li vida al piano, convertint-lo en un personatge més, Carles Santos va tenir una excel·lent escola. A més, si observem la seva obra, advertim que transpira poesia –a vegades dolça, d'altres amarga, ben àcida o picant- i que la podríem definir com la progressió, l'evolució, d'aquest post-teatre o teatre musical proper al *happening* i la *performance*, en molts casos, del poeta. D'alguna manera, hom pot veure en els espectacles del músic de Vinaròs, a banda del seu gran talent, no un eco, sinó un altaveu de l'obra de Joan Brossa.

Així que, per molt que va trobar un llenguatge propi, els seus treballs no s'allunyen de la peculiar concepció de la teatralitat que va aprendre del seu mestre, agermanant sense cap tipus de jerarquies les més diverses arts escèniques, trencant les barreres del que podria ser o no possible, i acostant els espectadors als límits d'allò oníric, màgic, inesperat. Tenim la convicció de que l'exitosa carrera del compositor valencià es deriva majorment de la consciència que va adquirir al seu costat, no només com a poeta i dramaturg, sinó, sobretot, com a home savi, valent i entregat al seu art. D'alguna manera, també podem considerar el conjunt de l'exitosa carrera de Santos, en especial a partir de la projecció internacional dels seus muntatges amb la *Companyia Carles Santos*, com la redempció a la injusta falta de representació dels treballs escènics del seu mestre inspirador, de qui, en un moment determinat, va haver d'allunyar-se per tal de buscar el seu propi camí.

Amb el llegat d'una vasta experiència musical i la inspiració adquirida en les seves estades a Nova York, que hem repassat, el compositor, pragmàtic, va seguir la senda de la recerca del seu propi interior, on va trobar prou arguments per treballar en la creació del seu inclassificable art. En l'estela de Joan Brossa, i tal com exigia Antonin Artaud, artífex del *teatre de la crueltat*, Carles Santos, músic, artista visual, autor d'obres cinematogràfiques i dramaturg, ha creat les seves obres –musicals, teatrals, fímfiques i plàstiques- basant-se en un llenguatge alliberat del text, fent servir la comunicació dels moviments, els gestos i els objectes. I, sobretot, la música, ja que, en la seva obra, els

¹⁵² BAUMAN, Zygmunt *L'art de la vida*. Edicions Paidós Ibérica, SA Barcelona, 2008, p. 28

sons són personatges per sí mateixos. Les frenètiques pulsacions del seu piano, convertit en subjecte i objecte d'art, alhora, ens colpegen, ens intimiden quasi violentament.

Malgrat la seva obra de maduresa eludí la crítica política directa, a la manera de Joan Brossa, la revolta de Carles Santos, la seva irreverència, ha estat centrada, a través de les seves virtuoses creacions, en l'expressió de les seves fòbies, obsessions i deliris. I, potser, en aprofitar el caràcter catàrtic dels seus espectacles per a desfer els nusos del seu univers personal. Per això, sovint, l'impacte visual i acústic dels seus muntatges provoca en l'espectador la mirada interior a la cerca d'una resposta a la pròpia perplexitat. La mateixa invitació que ens fa Joan Brossa des de la seva incommensurable obra.

També hem trobat en els textos estudiats que les estades de l'artista fora del nostre país, sobretot a Nova York, van tenir un efecte esperonador de la inspiració i estímul que havia adquirit amb el poeta. Per altra banda, s'ha fet evident l'efecte engrescador de la seva associació amb Mariaelena Roqué a partir de mitjans dels anys vuitanta. Aquesta unió va donar ales a les idees del compositor per al muntatge d'espectacles escènics de gran format, que els van reportar nombrosos premis locals i internacionals.

Per últim, en la figura de Frank Zappa hem esbossat alguns paral·lelismes amb el nostre compositor: immensa capacitat de treball, teatralització desinhibida en la creació musical i plàstica, irreverència i llibertat creativa a ultrança.

Per concloure, no podem deixar de destacar –i potser en aquest treball s'evidencia prou– la falta d'atenció acadèmica cap a certes arts escèniques contemporànies i els seus creadors. El món de l'espectacle, i més concretament, el de la dansa, el teatre-dansa, el circ i d'altres matèries multidisciplinars, que estan assolint un alt grau d'excel·lència i popularitat, pateixen d'una certa indiferència per part d'estudis com el Grau d'Història de l'Art, que molts cops s'empra només en l'apreciació de l'art escènic llunyà, en el temps i l'espai.

BIBLIOGRAFIA:

CATÀLEGS

- Catàleg de l'exposició *Finestra Santos*. Ed. Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya. Barcelona, 1982
- Catàleg de l'exposició *Carles Santos*, celebrada del 25 de maig a l'11 de juliol de 1999 a l'Espai d'Art Contemporani de Castelló, 1999
- Catàleg exposició *Carles Santos*, celebrada del 25 d'octubre al 9 de desembre de 2001. Sales Municipals d'Exposició de Girona, 2001
- Catàleg de l'exposició *Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos*, celebrada del 21 de juny al 26 de novembre de 2006 al Museu Tèxtil i d'Indumentària. Barcelona, 2006
- Llibre-catàleg de l'exposició *Carles Santos, Visca el piano!*, celebrada a la Fundació Miró de Barcelona del 29 de juny al 5 de novembre de 2006. GUERRERO, Manuel, editor. KrTU Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2006
- Catàleg de l'exposició *Arts del moviment Dansa a Catalunya (1966_2012)* Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Arts Santa Mònica. liquidDocs. Barcelona, 2012
- Catàleg de l'exposició *UNIVERS SANTOS. El fervor de la perseverança en Carles Santos*, celebrada del 26 de maig al 30 d'agost de 2015 al Centre Cultural La Nau, Universitat de València, 2015

SIMPOSIS I JORNADES

- DD.AA. *La revolta poètica de Joan Brossa* Simposi Internacional dedicat a Joan Brossa, del 25 al 27 d'abril de 2001. KrTU. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 2003
- DD.AA. *L'accionisme. En els límits de l'art contemporani* Jornades organitzades pel Grup de Recerca en Estètica General i Antropològica (*GREGA*) de la UB, amb col·laboració de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013

MONOGRAFIES

BROSSA, Joan *Teatre complet, Poesia Escènica 6 (1966-1978)*, Edicions 62, Barcelona, 1983

BROSSA, Joan *Prosa completa i textos esparsos* RBA La Magrana, Barcelona, 2013

BROSSA, Joan *Poesia escènica XV: Accions musicals* Arola Editors. Tarragona, 2017

CARANDELL, Luis. *Celtiberia Show*. Guadiana de Publicaciones, Madrid, 1971

COCA, Jordi *Joan Brossa Oblidar i caminar* Edicions de la Magrana, Barcelona, 1992

COSCOLLANO, Alicia *Carles Santos i Ventura. Resum biogràfic* Onada Edicions. Bernicarló, 2015

DD.AA. *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)* Inclou Taula rodona “30 anys de transició? Balanç de les arts escèniques de 1975 a 2005” organitzada per l'equip d'Argumenta i l'editorial El Cep i la Nansa amb la col·laboració de l'Obrador de la Sala Beckett, el 9 de març de 2006, a l'espai d'assaig d'aquest centre d'estudi, investigació i experimentació teatrals. Amb Hermann Bonnín, Joan Cavallé, Jordi Coca i Gerard Vázquez, *Ibidem*, El Cep i la Nansa Edicions. Col·lecció Argumenta. Vilanova i la Geltrú, 2006

MARCHÁN, Simón *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1990

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal/Arte contemporáneo. Madrid, 2007

PLANAS, Eduard *La poesia escènica de Joan Brossa*. Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. Barcelona, 2002

RUVIRA, Josep *El caso Santos*. Mà d'obra. València, 1996

RUVIRA, Josep *Música y prepresentación: los desafíos artísticos de Carles Santos*, col·lecció “Itineraris”. València: Institut Valencià de la Música i Institució Alfons el Magnànim, 2008

SAMSÓ, Joan *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*. Volum II Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995

SANTOS, Carles *Textos escabetsxats* March Editor (Col·lecció Palimpsest), Barcelona, 2006

ZAPPA, FRANK; OCCHIOGROSSO, PETER *La verdadera historia de Frank Zappa. Memorias. The Art of Dying*, SL i Malpaso Ediciones, SL. Barcelona, 2014 (primera edició *The Real Frank Zappa Book*. Poseidon Press. Simon & Schuster Inc. New York, 1989)

ARTICLES

ABELLAN, Joan: «Mestres Quadreny, un compositor per als confins teatrals de la música.» en *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, núm. 22 Edicions 62, març de 1983

ALBERTÍ, Xavier “Brossa, variacions i varietats” en l'opuscle de l'*Epicentre Brossa, variacions i varietats* Generalitat de Catalunya-TNC, 2017, p. 5

BARREIRO, Paula “La “invención” de la vanguardia en la España franquista” en DD.AA. *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, CSIC, Madrid, 2009

CIURANS, ENRIC “Tot aprenent a mirar: deu anys de teatre a Barcelona” en *Dossier: L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010)* Estudis Escènics, 38 Universitat de Barcelona

DD.AA. “Dimensión económica del sector no lucrativo cultural: las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana”, en *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, 77 (2013), pp. 213-236

FERRANDO, Bartolomé “El arte de acción en España entre los últimos veinte años y alguno más.” en *Arte Acción 2 (1978-1998)* IVAM Institut Valencià d'Art Modern, València, 2004

GARCÍA, Isaac Diego “La obra gráfica de Mestres Quadreny en el contexto de la vanguardia catalana: ¿música o poesía visual?” En línea:
<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/viewFile/182679/235346> [Consulta: 17/03/2018]

GONZÁLEZ, Ainize “Esto es una silla” en *LOCVS AMOENVS* 9, (2007-2008), Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 385-391

MASSIP, Francesc “El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l’actualitat” en *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, núm. 39-40, Diputació de Barcelona, 2013. En línea:
<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/266831/354451>
[Consulta: 17/03/2018]

MESEGUER, Lluís “La literatura en la música: Carles Santos” en *eHumanista/IVITRA*, núm. 10 (2016), pp. 543-559

NUÑO, Ana. “Conversación con Carles Santos”, en *Quimera*, núm. 168 abril, 1998, pp. 38-47

ORTELLS, Joaquín “El text com a element diferenciador en les obres de Carles Santos” en *Anuari Universitat Jaume I*, núm. 24 (2013) pp.97-107

RAMÓN, José “Catalunya y el Círculo Manuel de Falla” en Centro Virtual Cervantes. *Rinconete. Música y Escena*. (3 diciembre de 2015). En línea:
https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_15/03122015_01.htm
[Consulta: 29/05/2018]

RUVIRA, Josep, “Carles Santos. Codi o estigma?”, en *Quimera*, núm. 168, abril 1998, pp. 31-37

SALVAT, Ricard “Panorama general del teatro catalán (1939-2008)” en *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, núm.68 (2008) pp. 195-206

OBRES GENÈRIQUES

BATAILLE, Georges *El erotismo* Tusquets Editores, SA. Barcelona, 2000

BERENDT, Joachim *El jazz De Nueva Orleans a los años ochenta*. Fondo de Cultura Económica. de España, SA. Madrid, 2000

BROOK, Peter *El espacio vacío* Ediciones Península, Barcelona, 2014

COLOMÉ, Delfín *Pensar la danza*. Turner Publicaciones, SL. Madrid, 2007

DD. AA *Filosofía de la danza* Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015

DUNCAN, Isadora *El arte de la danza y otros escritos* Ediciones Akal, SA. Madrid, 2003

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien *Los tiempos hipermodernos*. Editorial Anagrama, SA. Barcelona, 2006

LOUPPE, Laurence *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2011

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2002

SASTRE, Alfonso *Prolegómenos a un teatro del porvenir. Teoría del drama*. Argitaletxe

HIRU, SL. Hondarribia (Guipuzkoa), 1992

REVISTES

- *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, núm. 22 (1983)
- *Quimera*, núm. 168 (abril 1998)
- *Arte Acción*, núm. 2 (1978-1998) IVAM (2004)
- *Els Marges*, núm. 82 (Primavera 2007)
- *LOCVS AMCVS*, núm.9 (2007-2008)
- *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 68 (2008)
- *Estudis Escènics*, núm. 38 Universitat de Barcelona (2011)
- *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, núms. 39-40 (2013)
- *Anuari Universitat Jaume I*, núm. 24 (2013)
- *Serra d'Or*, núms. 667-668 (2015)

TESIS

RIPOLLÉS, Antoni F. *Vicent García Julbe: estudi i catalogació de la seua obra*, presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona (2002)

ORTELLS, Joaquín *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos*, presentada en la Universitat Jaume I de València (2015)

RECULLS

Joan Brossa. Poesia vista. Amauta Editorial, São Paulo, i Atelié Editorial, Cotia, 2005

Teatre de Joan Brossa, Editorial Pedra de Toc. L'Alfàs, 1996

ENTREVISTES

- Documental: *JOAN BROSSA prestidigitador de la paraula*. Fundació Videoteca dels Països Catalans, 1992
- Entrevista de Ferran Riera a Carles Santos en la revista *Sons de la Mediterrània*, com a convidat a la Fira de la Mediterrània de 2009
- Entrevista de Víctor Lenore a Carles Santos per a la secció “Truco o Trato” de la revista *Rockdelux*, núm. 290 (desembre 2010) “Carles Santos. Disparen al pianista”, En línia:
<http://www.rockdelux.com/secciones/p/carles-santos-disparen-al-pianista.html>
[Consulta: 8/1/2018]
- MACBA. FONS #05: Josep Maria Mestres Quadreny. Suite Bufa. En línia:
<https://www.youtube.com/watch?v=6leX6M7pNk8> [Consulta: 23/2/2018]

- Entrevista de Miguel Álvarez-Fernández a Carles Santos, per al programa de radio nacional *Ars Sonora* del 3 i 10 de juliol de 2010. En línia:
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-monografico-carles-santos-setenta-anos-03-07-10/818880/> [Consulta: 13/03/2018)
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-monografico-carles-santos-setenta-anos-segunda-parte-10-07-10/825345/> [Consulta: 15/03/2018)

WEBGRAFIA

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-carles-santos/2787834/>

<http://www.macba.cat/ca/rwm-recerca-avant-12-part-1>

<http://www.macba.cat/ca/rwm-recerca--avant-12--part-ii--seleccio-musical-de-la-produccio-sonora-de-carles-santos-des-de-1978-fins-al-2008>

<http://www.raco.cat>

CARLES SANTOS: LA MÚSICA POSADA EN ESCENA
Les principals influències en la seva obra escènica

Aurora Marín
Treball Final de Grau UB - Història de l'Art

Tutot: Enric Ciurans

Annex TEXTOS

ÍNDIX

	<i><u>pàgina</u></i>
<i>A vore-vorem</i>	2
<i>Caligaverot</i>	3
<i>Ricardo i Elena</i> (2000) selecció de la quarta escena	4
<i>Ricardo i Elena</i> (2000) selecció de la setena escena.....	5
<i>Qui ha dit avantguarda?</i> selecció	6

**A VORE – VOREM
VOREVORE**

**VORE VOREM SI VOLS VORE
ES VORE VOREM**

**VORÀS SI VOLS VORE EL VORE JA ÉS VORE
VOREM SI VOREM PERQUE VORE VOREM**

**VOREM, VORÀS, VORÉ DE VORE VOREM
VOREM SI VORÀS SI VOLS VORE
VOREM QUÈ VOREM**

**VORÀS VORÉ
DE VORE VORÉ
SI VOLS VORE VORÉ
A VORE VORÉ
SENSE VORE VORÉ
JO VULL VORE VORÉ
HI HA QUÈ VORE VORÉ
AL VORE VORÉ
VORÉ VORÀS¹⁵³**

¹⁵³ SANTOS, Carles *Textos escabetsats* March Editor (Col·lecció Palimpsest), Barcelona, 2006, p. 81

Déu de déu redéu que xuflegues la marmolla virudall de
conflexions rulleries i melasses.
Posa la carranya, macunya lo serpió, recuvella la faritgia
pitrolla i vermoletja.
Déu de déu redéu caxufлот de verborria i claupem de
lleponàs. No xaurritges lo llatafolls i xurruteiges lo foradall
cuplejat de redéu de flacalló.
Misornes la fleconia?
Recupelles la vernetza?
Trupetges lo facull?
Reuna de vituella fornosa, acull de mituvats i eus
espurmats.
Furmell, furmell, putrim de verolla.
Llapetjo el vudrull del soficó, remolitjo el fedricoll de la
burtolla fins al collot de la virva.
Flequitjo i traculletjo sense sícols, matussejant el pilufero.
Pitau, pitau quina rafutíia plena de xaumocs i vacums.
Xaumego i xaumego al tot del marxuco i flico de pericoll
com mamolls de sertana asbardana putríxona i fullitera.
Deuot de redéus ficallonats i ampitumats de cristianola
pidulenta i pixatona: quitxeu, quitxeu la calísia del sangloll
i espermeu l'eucarítia amb la dentòria del feloclastra.
Fiteu, fiteu la cagallòtia.
Déu de déu redéu quin déu.¹⁵⁴

¹⁵⁴ SANTOS, Carles *Op.Cit.*, p. 171, *Ricardo i Elena* (2000) *Caligaverot* text projectat a la pantalla, com a fons de la setena escena. En línia: <http://magpoesia.mallorcaweb.com/altrespoetes/santos.html>

ELENA:

(...) Si bramar és bramar, estic bramant.
Bramo de fill i de mare.
Bramant, bramo fills de brams.
Brams de mare que brama brams.
Bramem, fill, i brama, fill de bram.
Ja brames lo que brames, brama fill,
fill és bram.
Bramo i prou
prou de fill.¹⁵⁵

¹⁵⁵ SANTOS, Carles *Ricardo i Elena* (2000) Quarta escena. Traducció apareguda al llibret de mà. En línia: <http://magpoesia.mallorcaweb.com/altrespoetes/santos.html>

(...)

ELENA: LO XIC NO HA VOLGUT VINDRE

RICARDO: TAL I COM VA VESTIT, PREFEREIXO QUE NO VINGA

(...)

ELENA: ENTRE TU I ELL, EM TRAIEU LES GANES DE MENJAR

(...)

RICARDO I ELENA: LA CULPA ÉS TEUA

JO (DES DEL PIANO): DOS SEPIETES, UN ARRÓS A BANDA I UN PORRÓ DE CERVESA AMB GASOSA

RICARDO: LA SEUA RELACIÓ AMB BROSSA NO M'AGRADA, I TINC ENTÈS QUE ES POSA AMB POLÍTICA

ELENA: ARA JA ÉS MASSA TARD. ET VAS OBCECAR AMB EL PIANO I AQUÍ HO TENS

(...)

RICARDO: A QUI ÉS SEMBLA AQUEST XIQUET?

ELENA: JO VOLIA INTERNAR-LO A UN COL·LEGI I TU NO VAS VOLER

RICARDO: QUAN TOCA EL PIANO M'OBLIDO DE TOT

MARE-DONA: TOS HO DEMANEN TOT I FINALMENT, MENGEN LO QUE PODEN. ELS PARES, EN EL FONS, NO SÓN FILLS DE NINGÚ

JO (CANTANT EL TO-CA-TI-CO-TO-CA-TA)

ELENA: NO POT SER QUE SIGA FILL NOSTRE; NO PUC PARAR DE PLORAR

RICARDO: LA GENT ENS ESTÀ MIRANT I TU ENCARA DIUS QUE NO HE D'OBRIR-LI EL CORREU

(...)

RICARDO: PENSA EN LA SOLEDAT QUE ENS ESPERA; NO ESPERES RES, A CANVI DE TOT EL QUE HEM FET

(...)

JO (TOCANT MOZART)

RICARDO I ELENA: QUAN TOCAVA AIXÒ PORTAVA PANTALÓ CURT

(...)¹⁵⁶

¹⁵⁶ SANTOS, Carles *Ricardo i Elena* (2000) Setena escena. Traducció del llibret de mà. En línia: <http://magpoesia.mallorcaweb.com/altrespoetes/santos.html>

QUI HA DIT AVANTGUARDA?¹⁵⁷

EXISTEIX ALGUN XIQUET QUE DE GRAN VULGUE SER AVANTGUARDA?

Foto d'una persona gran amb un xumet

ÉS POSSIBLE QUE ALGÚ MAI HAJA PRONUNCIAT LA PARAULA AVANTGUARDA?

Foto de Bach

ARA MATEIX, L'AVANTGUARDA ÉS ENTRE NOSALTRES?

Foto sense nosaltres

L'AVANTGUARDA ÉS COSA DE DÉUS?

Un àngel fent fotos

ES POT MORIR D'UN EXCÈS D'AVANTGUARDA?

Foto d'un mort d'avantguarda desconegut fins i tot per ell mateix

SI ALGÚ POGUÉS CONTESTAR A TOTES AQUESTES PREGUNTES, L'AVANTGUARDA, SEGUIRIA SENT AVANTGUARDA?

Foto d'un crític d'art assassinat en un descampat

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

¹⁵⁷ SANTOS, Carles *Op. Cit.*, pp. 108-114 (selecció)