

el mot «Poema» pintat a sobre; un guant amb un segell enganxat; un porró amb uns daus a dintre; un nas postís amb el mot «Petó» a sota; una espina d'arengada que acaba amb un tap d'ampolla... Moltes vegades juga amb la plurisèmia dels significants. Així, les fulles d'arbre enganxades amb un clip d'oficina, com si fossin fulls de paper, o la clau per obrir portes, penjada al costat d'un obrelllaunes (en tots dos casos es tracta d'obrir).

L'objecte de cada dia pren, d'aquesta manera, nou valor, sigui pel senzill acte de mostrar-lo com a objecte d'art, sigui per posar-lo en un context diferent. Els objectes ens dominen en una societat industrial, en la qual l'home és una petita peça completament anònima, i l'ho-

me no es pot conèixer sense saber abans què són aquests objectes que el rodegen diàriament i que ni tan sols s'ha parat a pensar perquè serveixen.<sup>40</sup>

Brossa busca conèixer l'home i el món circumdant. En la seva recerca d'essències ens ha mostrat els més variats registres. Crec que un cas semblant no es troba en la poesia catalana actual. Ell és el millor exemple de les seves creences: l'art és investigar.

GLÒRIA BORDONS

40. Molt interessant en aquest aspecte és la teoria social que dona Abraham Moles en el seu llibre *Teoria de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

## Underground vol dir metro per VallcorbaPlana

L'*underground* a casa nostra, i a moltes d'altres, no és sinó un seguit de moviments amb estructura de mirall o d'identificació amb uns altres que s'havien produït, generalment uns anys enera, dins les àrees de cultura anglosaxones. El terme, per ell mateix, ja és una vaguetat inventada pels mitjans de comunicació dominants per definir uns grups —i més que definir, assimilar— que se'ls escapaven dels dits. Perquè a la curta o a la llarga, totes aquestes tendències, amb esperits diversos i fins i tot contradictoris, amb uns plantejaments més vitals que estètics o esteticistes,<sup>1</sup> rebutjaven en general per als seus productes, per coercitius i inservibles, en tant que mediatitzadors, els mitjans de producció, comercialització i distribució a l'ús, i creaven un sistema marginal per donar-se a conèixer.

Es tractava de posar en solfa el *way of life* i els mecanismes d'intercanvi fins aleshores vigents, els seus mites i les seves maneres de veure la vida. Adhuc la seva terminologia:

«Cinema independent, marginat, *underground*, etc., etc.; etiquetes per al consum, classificacions arbitràries que demostren només la plena decadència del llenguatge i la poca vergonya del capitalisme, que, per delit de guany, assimila ideologies i asseu paternalment el seu cul sobre l'oprimit.»<sup>2</sup>

1. Uns plantejaments que feien que l'especialització en la feina no fos total, sinó que un músic podia convertir-se en dibuixant, o un poeta en músic.

2. Antoni PADRÓS, *Dossier del CCI*, Barcelona, sense data, ni pàgina.

I si el terme no té sentit, ni als Estats Units, per la gran varietat de tendències que aplega, caldrà destriar-les mínimament, perquè les unes amb les altres també s'entrosquen i creen nusos.

La primera vegada que vam sentir parlar d'alguna cosa que qüestionava el que havíem après va ser amb Kerouac. La traducció de Pedrolo d'*Els pòtols místics*<sup>3</sup> corregué febrilment per Barcelona i sobretot en els àmbits escoltes, on s'havia potenciat aquella concepció jesuítica de l'«autenticitat». Realment, es tractava de tota una altra manera de veure les coses. D'una vida estable, amb consciència de futur i professió es passava a la valoració de la vida creativa i vagabunda. En relació amb la natura i vivint una mica d'aquí i una mica d'allà. Kerouac representava també el descobriment de les filosofies orientals, el budisme zen sobretot, i la valoració panteista i mòbil de la realitat, en contra de la unívoca, encarcarada i estable a què havíem estat acostumats.

Kerouac ens parlava en una literatura —que, cal no oblidar-ho, era una forma de vida— plena de gargots i notes frenètiques, d'infinituds i visions, d'ingènues santedats i d'imatges, salvatge, sense límits, allucina, com un film de mots,<sup>4</sup> escrita originalment sense punts ni comes, com una cascada («no

3. Jack KEROUAC, *Els Pòtols místics*, Barcelona, Editorial Proa, col·lecció «A Tot Vent», 129, 1967.

4. Jack KEROUAC, *Credo i tècnica de la prosa moderna*, a Pierre DOMMERGUES, *Retrat sociopolític dels USA*, Barcelona, Edició de Materials, 1967, p. 110.

escriuen —deia Truman Capote—, fan petar la màquina»). I si a casa nostra no hi va haver ningú que escrivís llibres a la seva manera, sí que van adoptar la seva tècnica —amb barreges i influències surrealistes— els músics *pop*. Les lletres de gran nombre de cantants i les seves declaracions escrites tenen molt d'aquells sobresalts visionaris dels quals ens parlava Kerouac.<sup>5</sup> No ens van caldre, doncs, els literats o ideòlegs del país. En vam tenir prou amb el mestratge dels americans. Un mestratge que va fer que es comencessin a crear comunitats, que, fetes també a imatge de les americanes, s'anaven formant per la nostra ruralia. Molt rarament van funcionar, i això va ser perquè, en la majoria dels casos, no hi havia uns plantejaments ideològics clars sobre el fet comunitari. Més aviat es crearen per reacció contra les formes de vida tradicionals que no pas com a fruit d'una reflexió sobre les formes de relació social. Això, sumat al fet que els mitjans de subsistència van ser precaris —com ho eren els seus coneixements agrícoles—, al fet que no hi havia gairebé noies i al fet que la Guàrdia Civil va seguir una política sistemàtica de depuració, va fer que la vida d'aquelles comunitats fos més aviat curta. Al llarg d'anys posteriors, n'han anat apareixent de noves, però la mitjana de vida no se'n va gaire més enllà dels sis mesos o l'any. Les comunitats agràries van ser —o van voler ser— el retorn als orígens, el retrocés a una situació pre-industrial i preurbana; la *mise en place* fora del consumisme i l'alienació, i la destrossa del concepte de família tradicional —que no el concepte «vital». Es tracta de trobar una identitat que es creu perduda, d'eliminar l'ésser destruït per la màquina occidental, pel desodorant i l'asèpsia. L'artesania, la creació i el cultiu havien de ser les regles comunitàries, de la mateixa manera que la direcció cap a les formes originàries de vida —als Estats Units i les Índies, sobretot— i les filosofies orientals farien que les accions comunitàries es sacralitzessin.<sup>6</sup>

Aquesta actitud vital de retorn va fer valorar enormement el folklore local. Els festivals de Newport van reunir milers de persones dedicades a escoltar les velles cançons americanes de boca d'uns personatges que intentaven interpretar-les de la mateixa manera i amb els mateixos instruments que els seus avantpassats. A Catalunya vam tenir la traducció d'aquells festivals i els seus personatges en un grup anomenat Grup de Folk. Aquest grup, que començà a treballar el 1967, traduïa, àdhuc físicament, els cantants americans que els servien de guia: el nostre Pete Seeger fou

5. *Id.*

6. D'aquestes comunitats van sortir després grups de músics tan interessants com la Companyia Elèctrica Dharma o, bé que d'un ambient paraHel, l'Orquestra Mirasol.

aquell Xesc Boix tan interessat a fer-nos cantar cançons d'integració racial; Falsterbo-3 eren els Peter, Paul & Mary, més preocupats per la guerra del Vietnam, i Jaume Arnella el Woody Guthrie nostrat. La virulència que havien arribat a tenir els festivals americans de folk va quedar diluïda en traslladar el moviment a Barcelona. I si anomeno el Grup, molt més escolta que no sembla, és pel fet que en van sortir molts personatges que van treballar posteriorment en el moviment anomenat «música progressiva» i perquè, d'alguna manera, va suposar en alguns moments i gràcies a personatges com Pau Riba o Sisa una incidència sobre els problemes de casa nostra. De tota manera, no deixava de ser la continuació americanitzada de la «nova cançó», fet que explica l'àmplia audiència i la gran quantitat de vendes dels seus cançoners.

Però la posició/actitud de Kerouac s'anava transformant. Hi ha una relativa politització de les actituds/posicions i es comença a parlar de contracultura. L'alcohol de Kerouac es substitueix per la droga i Ginsberg diu:

«El nostre passat recent és la història d'una vasta conspiració per imposar a la humanitat un sol nivell de consciència mecànica i per destruir totes les manifestacions d'aquesta parcel·la única de la nostra sensibilitat (...) La supressió de la individualitat contemplativa és gairebé absoluta (...) Són precisament aquests mitjans [els de massa] els que ridiculitzen, reprimeixen i prohibeixen les manifestacions més profundes, les més personals de la nostra sensibilitat i l'aprehensió més íntima de la realitat.»<sup>7</sup>

Perquè si Kerouac havia estat un individualista, el grup de San Francisco, amb Allen Ginsberg com un dels caps, proposa un moviment social a partir d'una revolució personal:

«La humanitat necessita una mena de revolució: que siguin posades en servei zones cerebrals inutilitzades (...) una mena de contacte cerebral orgànic amb l'univers (...) LSD, bolet, peyotl, marihuana.»<sup>8</sup>

Es comença a plantejar la unió de l'univers per una sèrie d'experiències comunes i es concep el «tot» com l'«u». Es valoren les velles cultures oprimides del Tercer Món i les drogues seran les herbes sagrades. No com una evasió, sinó com una incisió en la realitat, com una ajuda al desvetllament dels sentits.

7. Allen GINSBERG, *Poesia, violència, tendresa* a DOMMERGUES, *op. cit.*, p. 115.

8. *Id.* p. 116.

Timothy Leary, que molt després es dedicaria a denunciar els seus amics —una mica com en temps de la Lliga d'Activitats Antiamericanes—, esdevé el *gurú* de la droga allucinògena, com un camí per a l'eixamplament de la consciència mutilada. L'antiga droga dels primitius cristians i dels emperadors asteques esdevé ritual, com en els actes òrfics; l'herba, el cigaret —*joint*— passa de boca en boca en unes sessions col·lectives molt semblants als rituals de la pipa de la pau apatxe. S'ocupen cases i solars; es viu encarat al sol i es dona LSD als soldats dins taronges, amb esperit proselitista.

Crec que és ara i no abans que es pot començar a parlar d'un canvi d'òptica dins les actituds creatives. És el moment que a Barcelona els músics comencen a veure la música com un valor en ell mateix i no com un valor dependent d'una lletra amb un missatge. És el moment en què es crea Màquina!, que comença actuant al Club San Carlos el setembre del 69, amb la idea de fer una música lliure, no determinada per les necessitats del mercat i que donés pas a la lliure improvisació. Aquesta Màquina!, formada per vells integrants del Grup de Folk al costat de músics que havien treballat amb grups comercials i patrocinada per la vella editora dels discs i cançons del Grup representà l'entrada de les emocions fortes (música electrificada, a molta potència, etc.) dins tots aquells grups de gent que havia estat més o menys addicta a l'escoltisme. Representava l'entrada de la irracionalitat expressiva i el plantejament esquemàtic, alhora que la introducció del psicodelisme. Era també la represa d'una altra tradició: la del *blues* urbà. Si el Grup de Folk i els seus adeptes havien valorat sobretot un tipus de producte netament rural, aquests nous grups comencen a treballar dins i per la ciutat. Cert que encara es mantenen actituds/posicions panteistes o naturistes; que es fan festivals a l'aire lliure com el de Granollers l'any 1970, però la ciutat comença a jugar el joc. No és, però, el *blues* urbà l'única font de nodriment: Bob Dylan, en un Newport força anterior, haurà substituït la guitarra acústica per l'elèctrica, i farà allò que se'n dirà *folk-rock*, que voldrà dir una lletra significativa dins una música vàlida per ella mateixa presa, en general, dels models *rock*. Màquina!, però, que cantarà en anglès, anirà variant de model: si en un principi va ser el *blues* de Brian Auger, serà després el de Cream el que dominarà (pel meu gust, el millor moment del grup, que fins i tot s'assemblarà en la presentació a l'americà), per acabar en un dissolt i poc afortunat Blood, Sweat & Tears o Chicago. Per aquella època, els músics seran alternatius: tan aviat tocaran amb un com amb un altre personatge. Mentrestant, pel 1969, haurà aparegut un memo-

table *Diòptria* de Pau Riba, acompanyat per uns músics més lligats a la tradició «clàssica» i de *free jazz*: Om, i el 1970, el que és, per a mi, i juntament amb *Diòptria*, el millor producte musical d'aquella època: *Música dispersa*. Aquest grup, que aplegaria vells integrants del Grup de Folk, com Jaume Sisa —el Sisa que, després del Grup de Folk, va intentar de continuar treballant, amb molt poca fortuna, que havia presentat el seu primer disc a la Bodega Bohèmia el 1968 sense ressò, i que es trobava en situació de parat— o Albert Batiste i personatges coneguts de vista, com Cachas o Selene —tots dos, noms de batalla—, hauria començat a treballar a finals del 69 i hauria de fer la música més original, menys «importada» i més creativa d'aquell temps. Del disc, se'n van vendre 500 còpies i la coberta ja era quasi un programa: si encara hi figurava una onada japonesa —residu potser dels *beat*—, no hi apareixia per a res el psicodelisme.<sup>8 bis</sup> La coberta, doncs, anava molt més enllà que el que es podia suposar en un començament: representava la inclusió, amb les fotografies dels integrants del grup fetes pel Photomaton, dels subproductes urbans que tant de valor havien de prendre en les actituds *underground* posteriors al nostre país. Els renoms de dos membres del grup, un d'ells, Cachas, deliberadament ramblers, formaven part del gust suburbial i de barri baix al qual s'apuntarien també aquelles tendències

Bé. De grups «progressius», en van sortir d'allò més —la reunió de quasi tots, la tardor del 70 i a l'Iris, va omplir una setmana—, però, en general, es van dedicar al creu d'una música a la qual abans he qualificat d'«importada», és a dir, d'una música feta a imatge de la que es feia o s'havia fet a l'àrea anglosaxona. Han hagut de passar uns quants anys perquè uns altres grups, molt més joves i provinents de comunes rurals, com la Compa-

8 bis. (Que, dit sigui de passada, no havia tingut gairebé ressò públic a casa nostra, tret d'una lectura poètica «integral», amb colors, sons psicodèlics, olors i gustos feta per Vallcorba Plana amb el títol de *Poseeema* al Club de Joves de Tarragona l'estiu del 1968; un festival, al Price, de Pau Riba & Friends l'abril del 1970 —*Elèctric Tòxic Claxon So*—; algun article de Damià Escudé a «Orifloma» que parlava de l'àcid el 1969, el llibre de poemes del mateix autor, que, si no recordo malament, es deia *Els 7 misteris de Girona* i la revista, editada a la Floresta —nucli «contracultural» i *hippie* dels seixantes i setantes—, impresa en ciclostil, sense preu fix i amb un tint vagament estructuralista, amb el títol de *Manifiesto de la Soledad*, de la qual van sortir molt pocs números. Hi havia hagut també, ara que hi penso, algun article de Luis Racionero i Maria José Ragué a la seva tornada de Berkeley, enlluernats per l'experiència californiana.)

nyia Elèctrica Dharma, comencessin a tenir en compte les fonts musicals de casa nostra i intentessin fer una música més lligada a la nostra història, bé que molt tintada de *free jazz* i de la música experimentalista feta per Hancock o Miles Davis.

El que començava a passar, de tota manera, era que s'anava substituint un nivell de coneixement o de comunicació més o menys «intellectual» per un altre de molt més epidèrmic, valorant l'epidèrmia com un tret positiu. Immediatesa, epidèrmia i suburbialisme. D'això, en fou prou responsable un personatge molt mitificat i molt poc conegut: Andy Warhol.

Aquest personatge, ara totalment assimilat i en el rol, juntament amb els seus col·laboradors i la «Factory» —de la qual el nom ja era també tot un programa—, es va dedicar, al Nova York dels seixantes, a fer sortir a la superfície l'*underground*, és a dir, les capes socials més baixes i més confuses: els homosexuals, *travestis*, *rockers*, etc. És l'home que, d'una forma immediata i poc transcendent, vestit amb *blue jeans*, caçadora de cuir i ulleres fosques, nihilista i observador, descontextualitza els productes urbans i els fa objecte d'art. L'home que realitza films invisionables i muts (*The Kiss, Eat, Sleep*, etc.) on la cambra és només una observadora imparcial del que va passant; on el temps fílmic sembla també el temps real, sense una història argumental —que vindrà molt posteriorment, de la mà de Morrissey i altres col·laboradors. Warhol es proposa allunyar-se de la realitat, prendre una posició de *voyeur*, per la fixació d'aquesta realitat en cintes magnètiques, o films o serigrafies. El que ens interessa, però, és que Warhol i el seu món, l'antiga «Factory», de portes sempre obertes, va treballar amb uns mitjans prou precaris, que no es va interessar per l'«acabament» dels seus productes, i els va presentar amb un aire de provisionalitat que ja era, per ell mateix, un valor de la seva obra. I Warhol va aplegar al seu voltant la part prohibida de la ciutat, les actituds urbanes tabú —prostitució, drogues, homosexualisme, ambigüïtat, *rock*— i fa una espècie d'antiart —que no és sinó la continuació d'actituds ja proposades per Duchamp<sup>9</sup> i crea mites: Viva, The Velvet Underground... I The Velvet Underground i el seu líder Lou Reed canten, entre altres coses, amb un deix intel·lectualista i anarquitzant, produïts per Warhol, la droga forta per excel·lència: l'heroïna. La droga, ara, ja haurà deixat de ser aquell camí cap a l'eixamplament de la consciència mutilada. Ja no es

9. Per tots aquests raonaments, Stephen Koch, *Stargazen, Andy Warhol World & His Films*, New York, Praeger Publishers Inc., 1973. Recentment traduït per Anagrama amb el títol d'*Andy Warhol Superstar*.

tractarà d'eixamplar res, sinó de fugir<sup>10</sup> d'una societat a la qual s'ataca per decadent alhora que es prendrà consciència de la pròpia destrucció.

Crec que és en aquest moment quan es pot parlar més pròpiament d'*underground*: el moment on es comença a utilitzar com a eines de comunicació mitjans considerats subproductes. El cartell i el *comic* —que a partir d'ara es dirà *comix*— faran l'entrada de la mà d'un personatge inefable a l'*underground* barceloní: Picarol (Salvador Palos). Picarol, que havia començat organitzant festivals de cançó catalana; que havia fet teatre amb Els Joglars de la primera època i que havia ja creat el seu grup de mim, que actuava al costat dels cantants als festivals de música, es dedica a la producció de *posters*, realitzats pel procediment de la còpia heliogràfica, que representaven diversos personatges —tots ells mites, i valdria la pena estudiar l'aparició del mite dins les noves generacions—, des del Che Guevara fins als Cream. Home processat pels seus cartells, que es vesteix de falangista per anar a declarar a la comissaria, que ven els seus productes pel carrer i als festivals i que munta una vitrina al metro de Fontana que es veu atacada pel PENS, edita, en col·laboració amb Dani Aixelà i un tal Valentín —Pastanaga Edicions— les primeres traduccions de textos psicodèlics: el glossari que fa Timoty Leary del llibre dels morts tibetà, textos del mateix autor, i alguns llibres del dibuixant Crumb.

Perquè, als Estats Units, Crumb converteix el *comic* intrascendent en una arma política i de subversió sexual. La revista «Zap» s'omple de personatges suburbials, s'atapeïx de gent que parla suburbial i crea símbols com Fritz the Cat (recentment convertit en «estrella» cinematogràfica) o pinta els policies com porcs. Històries on es parla de violència, droga i sexe amb una terminologia com aquells «passo de todo», «demasia» o «que rollo», que tant es van sentir al capdell de la Rambla en boca de peluts. Motocicletes i violència (*Hell's Angels*), Crumb i Wilson.

I la transposició barcelonina dels dibuixos de Crumb i els seus seguidors va trobar en Picarol i el Grup del Rollo els seus primers realitzadors.

Picarol i el Grup del Rollo es coneixen a la Rambla i decideixen treballar plegats i editar

10. *When I put the spike into my vein (...)*  
*I don't really care anymore*  
*about all the Jim Jims in this town*  
*where everybody putting everybody else down*  
*and all the politicians making crazy sounds*  
*and all the dead bodies piled up in mounds (...)*  
*and I feel just like Jesus son (...)*  
*Heroin, it's my wife and it's my life.*  
Lou REED, *Heroin*, a Andy WARHOL's *Velvet Underground*.

comix pel seu compte. Això passava cap al 1973, i el primer «tebeo», posteriorment segregat i processat, es digué «El Rollo enmascarado», realitzat per tot el grup (els germans Farriol; i andalusí, Nazario, i un valencià, Herrando Mariscal; i, naturalment, Picarol). La publicació, feta totalment en castellà, circumstància poc, però se'ls acusà d'escàndol públic (?). El cas, de tota manera, es va sobreure i el grup va poder continuar les publicacions, la segona de les quals va ser «Pau-pérrimus», amb la mateixa portada que el «Rollo» i amb el personatge, abans pelut i ara pelat, xuclant un pal de fusta del que abans havia estat un «polo». A sota figurava la inscripció: «*Juramus essere boni e nunquam escandalizare*» sobre una corona de morts. «Catalina» és la tercera i última publicació, abans de desfer-se el grup. A continuació, i d'una forma aïllada, apareixen històries com «La Piraña Divina», també processat i arxivat, «A València» d'Herrando Mariscal —la primera publicació feta en català—, les cançons il·lustrades d'en Sisa, etc. Perquè en Sisa —que després de Música Dispersa havia tornat a cantar tot sol, amb un èxit novament nul i havia deixat de cantar, se l'havia vist algunes vegades venent els seus propis discs a les entrades dels festivals, a l'estil Picarol— lligat bastant amb les directrius del Rollo, el qual progressivament s'anirà allunyant —no gaire, però— dels mestres americans. El fet és que, bon punt desapareix el grup Rollo —se'n van a treballar a les Illes, com havia fet abans Pau Riba, i perden bona part de la seva virulència—, comencen a crear-se editors interessades en els seus productes com La Mandràgora, dependent de «Vibraciones» (la revista de música pop cofundada per Claudi Montaña, el crític *underground* per excel·lència), i Star, que apleguen i reediten les antigues publicacions del grup.

Però el *comix* va aparèixer a Barcelona en un moment en què ja havia començat a desaparèixer als Estats Units per l'assimilació que n'havia fet el sistema. Els dibuixos de Crumb ara es passen en Cinemascope en films de llarga durada, i les actituds agressives i càustiques dels primitius personatges ja estan banalitzades i convertides en un acudit que té ben poc d'agressiu. Dels *underground* nord-americans, alguns hauran convertit la seva «Factory» en un centre asèptic del *show business* i uns altres, com Ginsberg o Burroughs, hauran decidit fer edicions amb una gran cura, com la revista «Avant Garde», que desapareixerà al cap d'una dotzena de números per la llei americana contra la pornografia.

Una mica amb aquest esperit —el de publicació acurada i amb poc nombre d'exemplars, amb un lligam més estètic que de propòsits— apareix a Barcelona cap al 1973 la «Col·lecció 1068». Es pretenia fer una revista

on s'apleguessin les creacions dels marginats barcelonins o aquells productes que per una raó o una altra no tinguessin cabuda dins les produccions editorials comercials. La revista, que no pretenia fer cap escarafall ideològic, parteix de la iniciativa de Vallcorba Plana, que aplega al seu voltant personatges com Josep Murgades i l'equip d'un taller de creació i impressió artesanal lligat a la cultura marginal barcelonina que es deia Aiguadevidre —Pucci Vilurbina, Oriol Treserra i Alexandre Ferrer. La revista, que pretenia incloure cintes magnetofòniques, textos i films, es veu reduïda als textos i dibuixos per problemes d'homologació legal i de pressupost. Edicions 62 els deixa el peu d'impremta i el primer número que apareix és el «Pàrking de les Feres» (1973), que aplega des de poemes d'en Sisa —en castellà— fins a textos d'Oriol Pi de Cabanyes, dibuixos de Carratalà o reedicions de Junoy. El projecte de revista no es veu gaire clar per la manca general de qualitat del material tramès per a publicar. Es decideix fer llibres monogràfics, amb una presentació especial per a cada un. N'apareixen quatre més: *Onades & Estels* (1974), poemes de Vallcorba Plana; *Exercicis de calligrafia* (1975), de Pucci Vilurbina i Alexandre Ferrer —molt lligat a les tècniques del *cut-up* creades per un altre personatge interessant, William Burroughs, patriarca de la droga forta, de la qual serà més tard detractor, amic de Kerouac i lligat a la generació *beat*, i del qual correrà pels ambients *underground* un llibre força interessant, *The Naked Lunch*—; *Anotacions-31 de desembre de 1974* (1975), de Bigas Luna —fet a base de retalls de diari del mateix dia, anotats a mà—; i, finalment, *Notes nocturnes* (1976), d'Albert Ràfols Casamada. El projecte es deixa estar per les enormes dificultats de distribució i venda.

D'una manera involuntària es produeix, però, al 1975, una continuació del 1068. Xano Armenter, un pintor canari arrelat a Barcelona i col·laborador de l'escola Eina, decideix també de fer publicacions. Si bé no s'apleguen en cap col·lecció, la diferència en el format i apariència, el tractament del llibre com a objecte i l'acurada presentació fan pensar molt en els llibres que acabem de veure. El procés de producció, ara, també és diferent. Si abans era l'Aiguadevidre l'editora i productora, ara Xano Armenter és qui només aplega el material i qui el conforma en la seva presentació gràfica, éssent l'autor qui es paga l'edició, que es distribueix també d'una forma precària. Fins ara han aparegut tres llibres, tots ells de poemes: *La drecera em porta al barracot d'uralita* (1975), de Francesc Sagués; *Preuat ostatge de les ciutats d'orient* (1975), de Rossend Bonàs-Miró; i, finalment, *La terminal del goig* (1976), de Xavier Peri-

cay. Xano Armenter, doncs, amb uns pressupostos ideològics idèntics als del 1068 es fa, d'alguna manera, el continuador d'aquella col·lecció acabada.

En començar la ressenya he parlat de la gran varietat de moviments, àdhuc contradictoris, que confluen o tenien cabuda dins el terme *underground*. L'exemple més palès de confusió i alhora òrgan de difusió des de Barcelona, fet quasi tot en castellà del garbuix, és la revista «Ajoblanco». A la revista, en efecte, podem trobar des de reportatges o valoracions *beat* fins al nihilisme warholià, passant pel psicodelisme, l'orientalisme i una concepció totalment errònia del que és la literatura, i tot això amb una superficial agressivitat que la converteix en inoperant.

Parlem del cinema. I si abans he parlat d'Andy Warhol i The Velvet Underground, hi va haver també un altre grup, The Fugs, molt méseny polít i que no prenia cap distància de les coses; aquella distància que caracteritzà la «Factory». I és justament amb l'esperit de The Fugs que Antoni Padrós comença la seva obra. Antoni Padrós, ciutadà de Terrassa i funcionari de banca, comença a fer pintura *pop* amb el grup d'Àngel Jové, la Sílvia Gubern i Jordi Galí, però de seguida es dedica al cinema a partir d'uns cursos que es feien al voltant d'Aixelà. Si bé hi havia hagut incursions dins el camp del cinema (Llorenç Soler i els seus documentals, Carles Santos, Baca-Garriga —*La porta*—, Jordi Cadena, Pere Portabella, etc.), Antoni Padrós és, de bon tros, el més prolífic i vocacional de tots. I si el cinema d'Antoni Padrós s'assembla formalment —16 mm., material passat de data, la primera presa és la que val, etc.— als cineastes americans de la Film-Makers' Cinematheque, els seus pressupòsits són essencialment diferents. Les seves pel·lícules tenen sempre un argument, potser anàrquic i poc estructurat; amb un camp d'improvisació certament ampli i que va de bracet amb uns actors no professionals —la Rosa Morata, protagonista del 90 % d'aquests films, no s'ha professionalitzat fins molt després—, als quals moltes vegades sembla que el paper els vagi gran. Toni Padrós s'adscriu a les teories de Mekas i al cinema americà dels seixantes, segons les quals calia rebutjar el cinema «ben fet». *Alicia, has descubierto la bomba de Napalm* (1968-1969; 8 mm., color) és la seva primera pel·lícula. A partir d'aquesta, les realitzarà totes en 16 mm., molt més llargues de durada —n'hi haurà que arribaran, com moltes de Warhol, a les tres hores i mitja de projecció—, en blanc i negre i amb aquell material precari a què feia referència: *Dafnis y Cloe* (1969) sobre la caiguda dels mites; *Pim, Pam, Pum, Revolución* (1969-1970), dedicat «al orden establecido», sobre el retrocés en la vida d'un suïcida i prohibida formal-

ment a la seva època; *Ice Cream* (1970; en català), pel meu gust, una de les seves millors pel·lícules, on una noia canta *Eròtica* de Tadeus Bartz mentre es menja un gelat sensualment i un noi es masturba per terra; *Swedenborg* (1971), on una noia vaga per casa buscant la seva identitat; *¿Qué hay para cenar, querida?* (1971-72), vampirització psicològica del dèbil cap als éssers estimats i la seva estratègia per arribar al poder; *Els Porcs* (1972), tragicomèdia de l'ascensió de falsos líders; *Lock-Out* (1973), una altra de les seves millors pel·lícules, projectada bastant en festivals estrangers i que és una meditació (?) sobre la marginació i les seves conseqüències, i, finalment, un musical de llarga durada sobre Shirley Temple. Antoni Padrós, esperpèntic i contradictori, anarquitzant i petit burgès, més quantitatiu que qualitatiu, és de bon tros el personatge més important dins el món del cinema marginal català realitzat en castellà.

D'una forma més intel·lectual, ens havien començat a arribar les teories de McLuhan, Sontag, Marcuse, etc. Totes aquestes teories van anar cristallitzant, en el camp de l'art, al voltant de dos grups bàsics amb pressupòsits similars. El grup de Sílvia Gubern, Àngel Jové, Antoni Llena, Pérez-Sánchez i Jordi Galí, que comencen a treballar amb les nocions de *kitsch* i fan una de les primeres exposicions al jardí de casa en Galí (1968). Van treballant posteriorment en llocs com la Galeria Aquitània (la Galeria Aquitània de l'Avinguda de Sarrià va ser, durant un quant temps —1971-72—, l'aglutinant de tota aquella sèrie d'artistes que van parlar del *happening*, l'art al carrer, l'inici del conceptualisme, etc.), o la Sala Vinçon (un altre aglutinant posterior). El grup es desfà i són només Àngel Jové i Sílvia Gubern els qui encara continuen (van decorar el Zeleste, local que ha recollit tots aquells grups musicals més o menys *underground* i que ha creat fins i tot la seva marca discogràfica). L'altre grup artístic a destacar és el de l'Escola Eina. Aquesta escola, a la base del Tibidabo i dedicada a l'ensenyament del grafisme, l'interiorisme i la fotografia, assimila també tots aquells nous corrents i els posa en pràctica en la seva activitat docent. L'aparició de grups de pintura en equip (Taller 3, Equip 2, etc.) cap al 68; les experiències de comunicació i actes com «La torre de Babel» (que consistia a fer una construcció a base de materials d'enderroc sense que ningú pogués parlar amb els altres constructors) donen una mica la pauta del que va ser l'escola, que fins i tot va intentar d'editar un butlletí, «Boletín de la Escuela Eina» (i no vull entrar en les discussions sobre el nom) —del qual van sortir només dos números (1972), i que pretenia ser una guia dels corrents interessants del mo-

ment.<sup>11</sup> Aquesta escola, que comença seguint els models occidentals americans i del Bauhaus, acaba per dirigir-se als de la costa est, com fan la majoria en aquest moment.

Perquè ara vivim realment l'apologia de Nova York, els seus mites i les seves formes de vida. Les farmàcies han deixat de vendre l'Ipecopan, substituït barceloní de l'heroïna, per prohibició estatal, però les anfetamines i el *speed* van fent la seva feina. Si es continua utilitzant les drogues suaus —herba, haixix—, ja no és amb aquells propòsits metafísics que abans interessaven. Les formes de vida urbanes es van aguditzant cada vegada més i gent com Oriol Tramvia, que ha creat la banda de *rock* urbà més interessant del moment, són els qui van fent cada vegada més adeptes. I Oriol Tramvia no és sinó una variant de les *garage-bands* americanes, poc polides i amb espectacle (passeja gegants, pallassos, etc.), per l'escenari durant la seva actuació) que vol divertir la gent amb cançons de la seva joventut, *rock* pur sobretot, amb una gran càrrega d'esquizofrènia i anarquia.

Però no és tampoc només el subproducte urbà. És també la valoració dels productes urbans més *overground* el que es treballa. Si bé continuen apareixent grups com Micky Espuma —pregonament lligat als *garage bands*—, també el Nova York dels cinquanta es descobreix a actes com *Voy a hacer de mí una estrella* de Carles Pazos —recreació de les targes publicitàries dels *movie-stars* de l'è-

poca— o al treball de maniquins d'aparador humans de Xavier Olivé.<sup>12</sup>

I això s'acaba aquí. L'*underground*, com hem vist en aquesta ressenya no aplega actituds homogènies i, molt semblantment al que succeí anys enrera amb el modernisme, no és sinó una actitud de voluntat de renovació del panorama cultural general. Una actitud que fa canviar els punts de referència en la mateixa proporció que canvien dins les àrees anglo-saxones. Ara per ara és la ciutat, els seus subproductes i les seves armes qui ho protagonitzen.

Deia abans que era confús i caòtic: ja s'ha vist. Però m'agradaria remarcar algun punt: en general és l'àrea anglo-saxona la que domina. M'he estat d'anomenar gent i grups i he intentat restringir-me als peoners per raons d'espai. D'altra banda, molts actes o publicacions sense continuïtat ni gaire interès han quedat suprimits de la redacció, perquè m'ha semblat que no valia la pena. El que sí que val la pena de veure és que no només l'àrea anglo-saxona ha «colonitzat» aquests tipus de fets, s'hagin ressenyat o no. La colonització castellana també ha fet les seves destrosses. En realitat, més del seixanta per cent de tots aquests productes han estat fets en castellà. M'imagino que és degut al fet d'identificar català amb burgès. No vull continuar, perquè ja ens entenem. Americà i castellà en uns processos que es pretenen alliberadors.

#### VALLCORBA PLANA

11. Molta de la ideologia d'aquesta escola, bé que feta també per altres personatges que li eren aliens, va fer possible, el 1972, l'experiència a Eivissa de la Instant City, ciutat d'uns dies amb experiències comunitàries.

12. Xavier Olivé, acte d'un dia als aparadors de Vinçon del Passeig de Gràcia, Barcelona, 1976; Carles Pazos, «Voy a hacer de mí una estrella», La Sala Vinçon, 1976.