

DE SANTOS, PER A FUSTER. HISTÒRIA, CONTEXT I ANÀLISI MULTIMODAL DE LA CANTATA *LA VEU DE LA TERRA*¹

J. Miquel IRUELA LÓPEZ
Universitat Jaume I

El 26 d'abril de 1997 tingué lloc a la plaça de bous de València l'acte d'homenatge pel 75è aniversari del naixement de Joan Fuster. L'esdeveniment, emmarcat en el programa de la diada del 25 d'abril, fou promogut per Acció Cultural del País Valencià, que encarregà al cèlebre pianista i compositor vinarossenc Carles Santos Ventura (1940-2017) una peça que combinés elements de creació pròpia, textos de l'escriptor suecà i una àmplia mostra dels balls i les formes musicals valencianes. El resultat fou una cantata que du per títol *La veu de la Terra* i que presenta una sèrie de característiques compartides amb la resta de produccions escèniques de Santos, però que alhora podem distingir tant des del punt de vista formal com pel context en què es produeix.

En el marc de la nostra investigació, el que més ens interessa d'entrada és el paper que té l'element textual en la producció de l'artista. A tal efecte pretenem desenvolupar una metodologia que ens permeta apropar-nos a les formes espectaculars des d'una perspectiva estilística i multimodal, apta i aplicable per a la descripció dels elements significatius presents i recurrents en el cas concret que hem esmentat (música i text, però també altres de performatius com vestuari, escenografia, il·luminació) i les relacions que se'n deriven.

L'objectiu d'aquest article serà destacar alguns elements rellevants de la peça i de la seua posada en escena amb una doble finalitat. En primer lloc, analitzarem des d'una perspectiva crítica els principals components que confereixen valor artístic a l'obra, com ara la ironia, el diàleg música-text mitjançant procediments d'intertextualitat, i la utilit-

1. Aquest article és una versió ampliada de la comunicació que vam presentar a la LXVII Conferència Anual de l'Anglo-Catalan Society, el novembre de 2022. Les jornades, que tenien un apartat temàtic dedicat a commemorar el centenari del naixement de Joan Fuster, ens van permetre aproximar un primer assaig de metodologia d'anàlisi multimodal en el context de la producció de la nostra tesi doctoral, que pren l'obra de Carles Santos (autor de l'espectacle central de l'homenatge) com a cas d'estudi. El projecte el dirigeix i l'orienta el catedràtic de la Universitat Jaume I, Lluís Meseguer, en el marc del Grup de Recerca de Llengües i Cultures Europees i Nous Llenguatges Literaris i Audiovisuals, de la Universitat Jaume I.

zació dels elements visuals per tal d'aportar un sentit unitari. D'aquesta primera aproximació extraurem els punts en comú entre l'obra de Fuster i la pràctica artística de Santos, que, tot i ser dues personalitats del món cultural ben dissemblants, gràcies a la sensibilitat del compositor arriben a complementar-se de manera excel·lent.

A fi d'aportar context a la peça que analitzem i per tal de justificar-ne la rellevància des del punt de vista de la crítica, convé dedicar unes quantes línies al marc intel·lectual en què la personalitat artística de Carles Santos coincideix programàticament, ni que siga en algunes subtileses, amb la de Joan Fuster. De la importància de Santos en el panorama de la música contemporània en la segona meitat del segle xx, se n'ha parlat extensivament en monografies i articles d'enfocament divers, les quals esdevenen de gran ajuda per a construir una imatge general de la *façon de faire* d'una personalitat que destaca per la seua versatilitat, l'esperit trencador combinat amb una sensibilitat marcadament romàntica, la pràctica performativa duta als extrems de la imaginació i la ironia com a aglutinant de la miríada de recursos que desplega.²

INTRODUCCIÓ

La relació de Fuster amb la música pot semblar d'entrada un tema obscur per al lector esporàdic o qui estiga familiaritzat només amb la vessant més política o literària de l'escriptor. Com a molt, destaca per l'interès la seua extensa relació amb el moviment de la Nova Cançó i les nombroses cartes i anècdotes que se'n deriven, tot i que d'entrada són temes allunyats de la nostra pretensió inicial. És precisament al voltant d'aquest pre-text que es publica l'any 2012 un magnífic recull d'articles a càrrec de Josep Iborra titulat *Joan Fuster i la música*, que naturalment aporta moltíssima informació al respecte, però que tracta també la relació de l'autor amb la música clàssica i els corrents contemporanis, a banda d'oferir en les seues pàgines finals una antologia dels textos fusterians que parlen del fet musical amb aproximacions diverses.

És precisament al primer capítol (Iborra 2012: 11-22) on se sintetitza la idea que tenia Joan Fuster de la música com a manifestació cultural i en relació amb la literatura. Així, el text assenyalava, a partir d'alguns aforismes i de les notes del *Diari 1952-1960*, certs punts clau que s'alinearien, d'una banda, amb el tarannà de Carles Santos com a creador d'espectacles, i d'altra, amb l'obra concreta que analitzem. De nou, la ironia és la principal correspondència elemental entre l'un i l'altre, però és fàcil triar altres assumptes que concorden en alguns discursos. Cal assenyalar primer el valor que ambdós concedeixen a la música tradicional o de les bandes de música com a cohesionadors socials i trets a destacar del tarannà del país, fet que explica l'estructura de l'homenatge ideat per Santos, on el plantejament orquestral clàssic és substituït pel bandístic i tant el ball popu-

2. Hi destaquen entre les més completes i minucioses les aportacions de Ruvira *et al.* (2015), Ruvira (1996, 2008), Guerrero *et al.* (2006) i més al voltant d'aspectes literaris i dels llenguatges de l'espectacle, Meseguer (2013, 2015, 2016).

lar com la música de dolçaina i tabal (i la cobla; pobles germans i músiques germanes) hi tenen un paper fonamental, en equilibri amb la solemnitat dels passatges més simfònics, lírics i corals de la peça.

El fragment analitzat prové de la retransmissió televisiva duta a terme per la CCMA i que hem pogut recuperar gràcies al fet que la Fundació Caixa Vinaròs, responsable de tindre cura del llegat de Carles Santos, publicà en el seu dia el tall complet al seu canal de la plataforma YouTube. Al marge de la visualització reiterada de l'acte en el seu conjunt i de les parts més interessants, vam creure convenient posar-nos en contacte amb Acció Cultural de País Valencià per a procurar-nos tota la informació possible al voltant de les circumstàncies de l'organització i la preparació de l'esdeveniment. Així és com Emili Payà, membre de l'entitat i encarregat de la producció de l'espectacle, molt amablement i a través d'una extensa conversa telefònica, ens oferí diverses dades interessants que passem a resumir.

D'una banda, apuntava que la relació entre Santos i ACPV fou estreta durant la dècada del 1990 i el músic actuà en algunes edicions dels Premis Octubre, quan era un acte més multitudinari. La idea de comptar amb Santos sorgí un any abans de l'estrena i ell s'hi mostrà predisposat des del principi, atès que, segons Payà, sentia admiració per Fuster. S'involucionà a més Artur Heras, encarregat també de la cerimònia d'obertura dels Jocs Olímpics de Barcelona, en la planificació de l'escenografia, amb elements rellevants com el rostre de fuster que presidia l'escenari o el ninot inflable de Felip V cap per avall que s'havia utilitzat en la manifestació i que per les seues dimensions va haver de roman-dre fora de la plaça.

Lluny de ser una peça de música culta en el sentit estricte, amb seccions orquestrals i corals en una disposició determinada, l'espectacle incorpora l'actuació de diverses agrupacions de ball del País Valencià. En concret, el nostre informador assenyala que a Santos li fascinaven els Porrots de Silla. Les colles dolçaineres, que en aquell moment no gaudien d'un grau de professionalització tan alt com ara, completaven l'apartat de música tradicional que conté la peça, tot i que de vegades aquest amateurisme que adduïm generés desacords entre alguns dolçainers i el compositor pels problemes dels músics a l'hora de seguir algunes instruccions, de manera que acaben sent substituïts per músics de cobla perquè se cenyien millor al llenguatge i les indicacions del compositor. Curiosament, alguns assajos finals es van haver de realitzar amb Santos al telèfon i donant instruccions, tot i que es desplaçava sovint en cotxe des de Barcelona per a encarregar-se personalment dels preparatius.

L'acte tingué lloc sota els governs respectius de Zaplana i Barberà, de manera que comptava amb un nul suport institucional. El permís de la plaça el gestionava la Diputació de València, que alhora tenia el servei subcontractat amb empreses del sector taurí, que acaben sent les interlocutores amb els organitzadors. La difusió de la manifestació, l'acte homenatge i els concerts es dugueren a terme mitjançant cartells enganxats per la ciutat i rodalies, alguna nota publicada en premsa i el butlletí d'ACPV. Tot i que la Radiotelevisió Valenciana havia retransmès a principis de la dècada les gales de lliurament dels Premis Octubre i altres actes del valencianisme polític, a partir de 1995 i amb el canvi de govern se'n van desentendre completament. Tanmateix, els actes del 25 d'abril interessaven també a Catalunya, per això la CCMA solia preparar un programa especial per a retransmetre'ls.

EL PES DEL GÈNERE CANTATA I LA RELACIÓ ENTRE TEXT, CONTEXT I ESPECTACLE

En el seu origen, al voltant del s. xvii, la cantata constituïa un gènere que es recolzava sobre la instrumentació més típicament barroca (llaüt, clavicèmbal o baix continu) i una o dues veus que feien progressar l'episodi narrat mitjançant una estructura que alternava recitatiu i àries. Si ens cenyim a la vessant profana del gènere, hi ha una ampliació cap als arranjaments d'orquestra de càmera, tot i que encara modestos, que observem per exemple en la cèlebre *Cantata del cafè* de Bach, o fins a la dimensió més simfònica de la *Cantata per la mort de Josep II* de Beethoven o *Rinaldo* de Brahms (Timms et. al. 2023).

In modern times the word Cantata is used to supply an obvious want. The idea as well as the use of 'Cantate da Camera' having quite gone out of fashion, the term is applied to choral works of some dimensions —either sacred and in the manner of an oratorio, but too short to be dignified with that title; or secular, as a lyric drama or story adapted to music, but not intended to be acted.

En el cas que ens ocupa, la utilització del terme apunta més cap a la simple distinció formal; si atenem a la definició, el fet de tractar-se d'una obra breu, orquestral i coral, que conté una part de recitatiu (els aforismes) i una ària (el poema musicat), justificaria d'entrada l'ús d'aquesta terminologia. Però, si filem una mica més prim, podem intuir-hi un homenatge a Bach ja des de la mateixa catalogació del tipus de peça, conjectura que podem constatar en un moment important de l'espectacle en què coincideixen els gustos de l'escriptor i el compositor:

Un amor sense decepcions no seria amor; seria, què sé jo?, confitura o música de Bach.

Ho escriu Fuster com ho podria haver dit Santos, així s'explica el manlleu. Ens decantem més encara per aquesta idea quan ens adonem que la cantata en qüestió, que presenta un to marcadament escatològic visible en la tria dels aforismes, a banda de poder ésser tractada perfectament com a cantata fúnebre (com la de Beethoven citada adés), replica en estructura i de manera similar els tres primers moviments del *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*, BWV198 de Bach.

Amb tot, l'aproximació de Santos a la creació i l'execució musicals transcendeix de llarg qualsevol taxonomia estricta. És ell, en qualsevol cas i com indica Ruvira (2008), qui utilitza una o altra denominació de manera conscient i voluntària. Estenem doncs aquesta apreciació al fet de dir-ne cantata de l'obra que analitzem. Re M amb orquestració de banda de música, orquestra, cor, soprano solista, tibles i colla dolçainera. Què en diria Bach?

A més, no deixa de ser rellevant el contrast que es genera entre les expectatives a què convida la forma musical cantata amb el producte final, una proposta que s'apropa més a la magnificació dels elements més vistosos i espectaculars de les festes majors, combinats de forma diguem-ne capriciosa, però que esdevé coherent. Més llum al voltant d'això, de nou, en paraules d'Iborra (2012: 18):

Fuster confessa que li costaria un gran esforç de fer aquesta distinció i es pregunta: «no serà un prejudici, i no la tonalitat, allò que ho decideix tot? Passa que hi ha pel mig la literatura, el títol de l'obra, i l'anècdota bonapartista i el fantasma de Napoleó». I per acabar de reblar el clau, escriu: «A part de la marxa fúnebre, la resta de la tercera simfonia què té d'heroica?». No res, ve a dir. I crec que, en el cas d'objectar-li que, almenys, aquest moviment sí que és fúnebrement expressiu, hauria replicat que no ho era sinó a causa del títol i que, en definitiva, la nostra impressió respon a una convenció musical, a un canó determinat fixat i repetit per la tradició a propòsit d'un ritu social.

No és la cantata que podríem esperar si atenem a la tradició de la música culta, però és la cantata que més representa l'esperit mediterrani, divers i vibrant que encarna Fuster i que Santos, en la seua condició d'artista “de frontera” (Ruvira 1996: 11), reivindica sempre i quasi sense voler.

Aquesta característica del que Genette (1989: 9-14) determina com a «paratext» de l'obra (literària, però aplicable també en aquest i molts altres casos) ens du a un altre punt interessant. Una de les premisses de la nostra investigació marc és, com s'ha dit abans, determinar quin paper i quin pes té el text en l'obra de Santos, i si aplicarem criteris quantitius a aquesta peça, més ens valdria descartar-la del corpus. A banda del títol, que a més es recicla en l'obertura coral com a suport textual a la interpretació de les veus, les úniques dues paraules que completen l'aportació lírica del compositor són, precisament, Joan Fuster. La resta són uns quants aforismes recitats per Pepa López i Albert Forner, i *Poema sobre València* musicat per a l'ocasió i cantat per la soprano Maria Ribera. El text és el seu paratext (o viceversa) i tota la resta és una *performance*.

És precisament el problema de caracteritzar aquesta pràctica concreta en l'obra que analitzem el que ens obliga a revisar les particularitats sobre les relacions processuals entre música i literatura (Finnegan 1977: 88-92; Zumthor 1991: 186-189), de manera que convé observar els efectes aconseguits per Santos en la seua proposta de representació. No cal insistir en la importància de l'oralitat en la tradició poètica a nivell antropològic, per raons alhora pràctiques (memòria) i performatives (el sentit d'un tipus determinat de text poètic convida sovint a un cert grau de dramatització); la seua naturalesa és essencialment oral i escènica, tots els elements que hi intervenen, textuals, musicals, gestuals, escènics i pragmàtics formen part d'una unitat de sentit que perdura (Rossell 2016: 278-279). Una altra cosa és, com en aquest cas, quan un compositor pren un text i hi afegeix, d'acord amb el seu criteri artístic, una base musical i un plantejament escènic (Rajewsky 2005: 50-54), exercici de referència intermedial que ha de comportar necessàriament canvis en el sentit del fragment original. Naturalment, tot comença amb la tria de textos, la resposta al perquè d'uns aforismes i no uns altres, de *Poema sobre València* i no un altre, la podríem justificar a partir de tres factors que treballen conjuntament i simultània: la rellevància dels textos en el corpus literari de l'autor, la pertinença del seu sentit en relació a la finalitat de l'espectacle i finalment l'alineament entre el que diu Fuster i la valoració personal que en fa Santos a partir del seu criteri estètic i ideològic.

La hipèrbole que emana de la representació dels fragments triats dilata indubtablement el sentit original del text. En els crescendos i els violents aïrts de la música que emmarquen els aforismes hi hauria, si els textos tingueren alguna intenció esponerosa, la

voluntat de ridiculitzar quan imitem un sermó exagerant-ne els gestos i el to de veu. Però, com que aquest no és l'esperit inicial de les paraules de Fuster, el compositor aconsegueix amplificar l'efecte irònic amb la seua aportació sobre la partitura. Si ho traslladem de nou al terreny de la literatura, Muecke (1978: 370-373) estableix els marcadors de què l'emissor disposa per a menar el receptor a partir de les seues expectatives cap al terreny de la ironia a través de la declamació i del discurs, i entre aquests es troba precisament l'èmfasi extrem a fi d'aconseguir el contrast de valors de signe distint que Ballart (1994: 433) assenyala com a fonamentals en els processos de figuració irònica i la seua correcta interpretació. Lluny de limitar-se a un aspecte figuratiu a ran de text, paral·lel al diàleg autor-públic hi ha un diàleg autor-autor construït amb llenguatges diferents, literari i musical, i que no depèn de cap especificitat semàntica per a reeixir. De fet, en la tria de textos hi ha una intenció diversa, visible en els diferents temes tractats: la política, l'amor i la mort són abordats ara solemnement, ara cínica, i la música aporta una dimensió superior tant a un aspecte com a l'altre. Com assenyala Zbikowski (2009: 370):

When music is used to structure our understanding of language, the result will be a view of language that emphasizes moment to moment transitions and semiotic indeterminacy.

Poema sobre València genera un efecte semblant amb estratègies diferents. Ara és una soprano qui canta el poema, i hi aplica tots els recursos que caracteritzen el cant líric com un estil elevat i culte: dinàmica, agògica i caràcter se sumen a elaborats melismes per a generar contrast, atès que el poema és eminentment quotidià, i el seu sentit, tot i que manté un continuïtat existencial evident, reposa sempre sobre elements d'allò més col·loquials. Acompanya aquesta incongruència un arranjament grandios, que té en l'entrada del cor el seu punt extrem. Els fragments que reproduïm tot seguit són els que sostenen la major càrrega expressiva de la peça, així és com el compositor subratlla el que considera crucial, ho emmarca en el total de la seua proposta i hi imbueix la seua personalitat artística.

A les finestres altes,
un llençol perd les vores.
El vi i el llibre tornen.
¿No sentiu congregar-se
l'alè dels matrimonis colpejant contra el clima?
El peix, en les parades, bota com un silenci.
[...]
La ciutat, l'alba, el cor, dins la humitat profunda,
dins la humitat lluent i apegalosa,
dubten per un instant entre el plor i la venda.

En el marc teòric de l'anàlisi multimodal, el pes de la metàfora en el discurs musical té sovint un caràcter interdependent amb la realització semiòtica del text (Forceville 2009: 383-384). Un esdeveniment concret, harmònic com la dissonància, melòdic com els salts d'interval, rítmic com el tempo accelerat o estructural com la repetició pot constituir una metàfora en tant que aquests espais musicals tenen associats els seus propis espais mentals. Moltes vegades la música descriu el text a l'hora que l'acompanya,

com la fotografia de suport a una notícia. L'analogia música-text és la base de la metàfora multimodal aplicada a aquest tipus de manifestacions culturals, però no sempre hi pot haver una correspondència literal. En el cas de *La veu de la terra*, música i lletra no participen de la mateixa metàfora, sinó que, en els casos que hem descrit, la música és la metàfora i el text té un paper d'entorn conceptual que el so transforma.

EL VALOR DE L'ESPAI I LA LLUM

Una vegada prenem una certa perspectiva del que podríem qualificar d'objectes de l'obra (la música, el ball i el text) i fins i tot dels elements pragmàtics que li són referencials, dos aspectes aparentment subtils i poc determinants els desvelen com a força significatius. L'espai, element que podríem considerar com a donat i de poca importància fora del component delimitador i la il·luminació que en principi respon a poc més d'una necessitat tècnica esdevenen, en ser examinats, un altre recurs que recolza la complexitat global de l'acte.

Crida l'atenció d'entrada que el lloc triat siga una plaça de bous, fet que amb quasi total seguretat respon més a una necessitat més relacionada amb l'organització de la jornada festiva i de reivindicació (recordem que una manifestació i un concert de rock emmarcaven l'homenatge); amb tot, inevitablement afegeix un altre element en el mosaic mediterrani que acaba esdevenint-se i que concretarem més endavant, amb una potser involuntària però clara referència a la taurocatàpsia i la tauromàquia, el bou com a peça clau del teixit ritual de la cultura minoica. Si estirem una mica més encara del referent, el circ, els esdeveniments esportius, la tragèdia i la comèdia o el teatre religiós de l'edat mitjana, per tal de citar només uns pocs exemples dels espectacles a l'aire lliure, comparteixen encara la característica que, tot i dependre d'una infraestructura més o menys complexa segons els casos, no assoleixen el grau de control sobre l'escena, l'acústica i la il·luminació que ofereixen els espais completament tancats que trobem en edificis dissenyats i construïts a tal efecte. Aquesta innovació pel que fa als espais, que es consolida a occident durant l'època renaixentista, amb l'aparició progressiva d'edificis dedicats exclusivament a la representació d'espectacles, bé recuperant models clàssics (*Il Teatro Olimpico*, en què Palladio es va inspirar en els dissenys de Vitruvi) o bé en els grans salons que acollien representacions privades (Carlson 2014: 18 / Nellhaus 2016: 217). A partir d'ací, les diferents etapes en la música profana culta conviden a una progressiva evolució dels criteris arquitectònics que acaben configurant els escenaris més importants del món i de la història, fins al punt d'esdevindre un factor molt a considerar per part de compositors, intèrprets, directors i fins i tot per part del públic, en un àmbit que acaba preferint unes característiques acústiques a unes altres (Beranek 2004: 7-14).

No obstant això, la tria de la Plaça de bous de València acaba concordant amb un dels aspectes centrals de l'obra: la participació de formacions musicals que se'n surten notablement en escenaris oberts. El repertori de banda de música o de dolçaines i tabals té en la cercavila el seu escenari predilecte, mentre que la cobla i la sardana pertanyen a la

plaça, com també la resta de balls que sí que són representats en la peça. Cal assenyalar, però, que la representació està distribuïda en dos espais. La part que depèn més del text, les parts corals, els aforismes i el poema musicat, així com les parts estrictament instrumentals, desaprofiten la capacitat panoràmica de l'espai en favor d'un arranjament frontal i que a través de la retransmissió sembla pràcticament bidimensional, ocupant exclusivament una corda i l'arc corresponent del perímetre total de l'edificació. Els altres espectacles que hem citat més amunt sí que tenen lloc a peu de pista, fet que reforça el dinamisme dels balls o el joc de volums i la verticalitat de la Muixeranga.

A l'apartat que dedica als recursos lumínics, Tadeusz Kowzan (1975: 200) planteja d'entrada una distinció terminològica que ens serveix com a punt de partida per a abordar una descripció i breu anàlisi del valor que té la llum en aquest espectacle en concret. Si atenem a la *lumière*, que no posseeix d'entrada un especial valor semiològic pel que fa als espectacles a l'aire lliure, cal assenyalar un fet que, per quotidià, passaria com a inadvertit. La retransmissió s'inicia a les darreres hores de llum diürna i el blau fosc que veiem al principi passa subtilment a negre durant els primers instants de l'obra. Això no seria rellevant si no fora perquè esdevé la condició necessària per a l'eficàcia dels altres elements, intencionals aquests, que apuntarem tot seguit. En efecte, són els discrets mitjans d'il·luminació (*éclairage*) que participen durant la representació aquells que més serveixen de suport a algunes determinades implicacions estètiques ultra de la mateixa necessitat tècnica que implica un espectacle nocturn.

En primer lloc hi ha una llum neutra que delimita la zona de l'escenari i les graderies. Es tracta de la zona on té lloc la part de creació de l'espectacle que podem atribuir a Santos, mentre que a peu de pista tenen lloc les danses i l'actuació de la Muixeranga. Crida l'atenció que entre un espai i l'altre hi ha un salt notable de temperatura, de manera que al primer li correspon una llum neutra més aviat càlida, mentre que fora el to és molt més fred, pràcticament blau. A banda de l'evident funció espacial de la llum sobre l'escena, el seu pes com a delimitador temporal segueix ací les convencions habituals: l'acció té lloc majoritàriament quan l'escena està il·luminada, i la foscor indica bé els canvis en l'estructura interna de l'obra, bé el seu final, o els moments previs als clímaxs en què la zona del cor i la banda roman a les fosques fins que les parts de la peça de major intensitat es despleguen completament. Temps i espai, doncs, són construïts, narrats i dotats d'entitat mitjançant els recursos lumínics.

Però no tots els elements lluminosos són funcionals en aquest context específic, també n'hi ha de decoratius, per molt que en el joc d'alternances en la seua encesa i apagada hi haja també, inevitablement, un reforç de la funció delimitadora del temps. Es tracta de sengles ortoedres, un a cada banda de la zona del cor, roig el de l'esquerra i groc el de la dreta, que prenen rellevància també en els moments de major intensitat musical de l'espectacle, l'actuació de la soprano i la lectura dels aforismes. Una llum inferior de color blau s'encarrega de mantindre visible el rostre de Fuster, creant així un tercer punt de color. Només a partir del visionament no es pot arribar a una conclusió clara de la intenció dels cubs, fora de la més o menys embellidora. Són colors a partir dels quals podríem abandonar-nos a elucubracions vexil·lològiques, però preferim d'entrada reforçar la nostra tesi a partir del més evident. Roig, groc i blau; el país i la Mediterrània; la terra, la mar i el cel; la cosa local i el fet universal. Santos il·luminant Fuster.

LA IRONIA COM A ELEMENT AGLUTINADOR

L'homenatge a una personalitat de la categoria de Fuster, amb tot el que representa per a la societat valenciana, requeriria des d'una òptica conservadora, acadèmica o institucional d'un discurs solemne, ben a la mida de qui ha bastit en bona mesura el marc mental sobre el qual es basa el valencianisme polític, que com a crític literari ens va reconciliar amb els nostres clàssics i que com a periodista va saber descriure en un idioma propi i atractiu les intenses agitacions de la segona meitat del segle xx. L'acte que fou, però, presenta una naturalesa ben diferent, es tracta d'un acte polític i reivindicatiu, que té lloc en el dia de l'efemèride nefasta de la batalla d'Almansa, i alhora és un acte festiu, amb concerts de rock per a cloure la jornada. La peça de Carles Santos se situa justament entre la manifestació del 25 d'abril i els concerts del Tirant lo Rock, i és precisament per la seua naturalesa trencadora i gegantina que enllaça i cohesiona la cerimònia.

Aquest primer desequilibri entre el que en principi hauria de ser i el que és es construeix a partir de pocs però eficients elements visuals. De manera semblant, tal com hem descrit la ironia textual o instrumental en la relació text-música, és important de destacar que l'altra pota de la figuració irònica que es presenta és la ironia situacional o observable (Ballart 1994: 300). L'element visual és auster, els intèrprets i el director (el mateix Santos, que assumeix un triple paper en la composició, la direcció i fins i tot un subtil rol performatiu) estan distribuïts per l'escenari i una part de les grades, mentre que la pista es reserva per a una secció de percussions de banda i les diferents agrupacions de ball que hi participen, de manera que el pes escènic recau sobretot en les actuacions que complementen la partitura del compositor, però que en cap cas són ideades per aquest, en un sentit estricte. La música, en canvi, té moments de gran espectacularitat i força expressiva. Aquest contrast serveix precisament per a no distraure l'atenció del que és important, la figura de l'homenatjat, que, lluny d'aparèixer ostentosament definida, corona l'escenari en una representació quasi caricaturesca del rostre de Joan Fuster, talment sembla un ninot de falla que evoca la polèmica relació de l'autor amb el món faller.

Ací, l'element pragmàtic posa l'encofrat de per què l'homenatge en part no sembla seriós, però a la vegada desencadena una reacció de fervor unànime en el públic. Si no és una ironia flagrant el fet que el poble valencià, i també a Catalunya, se celebren les derrotes en forma de diada nacional, poques coses ho són. Va en el tarannà relativitzador dels valencians com a poble mediterrani la celebració del dol, hem ballat a les vetlles. Això convida a l'última consideració al voltant de la cantata com a mostra del consens intel·lectual entre Joan Fuster i Carles Santos.

LES DUES VISIONS DEL "FET" MEDITERRANI

L'estil Santos que arrenca des de la vasta identitat mediterrània fins als constituents atòmics del músic; un enrajolat d'elements tan quotidians i tan reals que sobta de tro-

bar-los conjugats en un producte que amb tots els consensos s'ha definit —des de fora— com a avantguardista. Hi ha una responsabilitat amb el territori, que podríem precisar amb algun isme, però tampoc escurçaríem camí; també un Vinaròs-Arcàdia que condiciona tota la resta, el periple mundial que comença i acaba a Barcelona, amb tots els adorns que van acumulant-se en la producció artística, però que mai condicionen el ja citat estil. Llocs comuns o espais segurs, tant se val; el que sí que hi ha és una gravetat que empeny sempre cap a elements recurrents, modestos i personals, arrelats a una proximitat prosaica sobre la qual Santos s'aboca amb una tendresa evident. En aquests fonaments és on trobem, més pel que fa al discurs que no a la forma musical, el gen *passionate* i romàntic que li vessa tothora (Johnson 1989: 235); o la vessant surrealista que emergeix en el terreny de l'expressió (Ruvira 2008: 16). I com que tot això s'ha d'expressar, no només en criteris d'intensitat, freqüència, llargària o qualitat tímbrica, sinó també a partir de correlats semàntics i de l'entorn pragmàtic, convé no perdre de vista les implicacions de la tria lingüística de l'autor, i menys encara la postura que adopta sobre el model normatiu (Meseguer 2013: 2; Meseguer 2016: 547).

Si a Santos li interessa tant, o més encara, li traspua irremeiablement un instint local en la majoria dels moments de la seua obra, és precisament per la seua gravitació cap a l'universal, entès com a manifestació idealitzada del que seria una mena de "puresa", aquella que sosté la "poesia pura" o la "música pura", si és que aquests són conceptes vàlids. Ho veiem sobretot en la seua capacitat de síntesi, quasi reconciliadora, entre estils, sonoritats i tradicions a priori antagoniques. Puresa comuna a tota l'heterogeneïtat de les manifestacions localistes, completament irracional. La racionalitat vetaria massa camins per a l'expressió. El que és local és alhora universal perquè, en definitiva, tot és susceptible de ser versionat, o, si el valor cultural sobrepassa la moral, espoliat: no hi ha res universal que no siga abans local, pensat o viscut tant localment com individual.

Aquest mateix caire el repel·liria de qualsevol encarcament regionalista (com els de Serrano) que delimitarien una valencianitat de terreta, artificial, hermètica, desigual, supèrflua, centralista i asimètrica, acomplexada, diluïda i diminuta. Aquesta entrada del *Diccionari per a ociosos* expressa la mediterraneïtat com a celebració d'un tarannà que, més que una conjectura, constitueix una veritable qualitat antropològica (Fuster 2004: 109):

Bé que no s'ho confessin, els estrangers hi venen també atrets per l'espectacle pullulant, suós, cridaner, de les nostres ciutats. Marsella, Nàpols, Barcelona, Atenes —els barris populars, les festes, el moviment multitudinari—, potser els repugnen, però els sedueixen igualment: els allucinen i tot. Un panorama estentori i violat s'obre davant dels seus sentits innocents de bàrbars. Al cap de pocs dies de conuiu-hi, l'estranger ja no se sorprendria gens si, en girar una cantonada, es trobava Sòcrates adoctrinant els seus minyons, o una densa colla de ciutadans discutint acaloradament —com en la Florència d'antany— la superioritat de Miquel Àngel sobre Leonardo... En fi, això és el que creiem nosaltres els mediterranis. Perquè a nosaltres, efectivament, res d'això no ens sorprendria.

L'obra, les obres de Carles Santos procedeixen, expressen i posen en diàleg les arts, com a expressió de «nosaltres els mediterranis», autors, intèrprets i públics de la representació. Una representació real, contemporània, compartida: amb la *veu de la terra*, siga

de la *Vaterland* procedent de Goethe, de l'*Erde* de Mahler, de la *terra* de Joan Maragall o de Vicent Andrés Estellés, inherents als escrits de Joan Fuster i que s'escolen pels ressons romàntics, íntims i a través de la voluntat local i universalista de la música pensada, creada i viscuda per Santos.

REFERÈNCIES

- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- BERANEK, Leo (2004²[1996]): *Concert halls and opera houses: Music, Acoustics, and Architecture*. Nova York: Springer.
- CARLSON, Marvin (2014): *Theatre: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- FINNEGAN, Ruth (2018²[1977]): *Oral poetry*. Eugene: Wipf and Stock Publishers.
- FORCEVILLE, Charles (2009): «The role of non verbal sound and music in multimodal metaphor», dins FORCEVILLE, Charles J. / URIOS-APARISI, Eduardo (ed.): *Multimodal metaphor*. Berlín: De Gruyter, p. 383-415.
- FUSTER, Joan (2004¹⁴[1964]): *Diccionari per a ociosos*. Barcelona: Edicions 62.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GUERRERO, Manuel (ed.) (2006): *Carles Santos: visca el piano!* Barcelona: Actar / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Joan Miró.
- IBORRA, Josep (2012) «Joan Fuster, filharmònic», dins IBORRA, Josep / LLINARES, Joan B. / PLENAS, Xevi / TORRENT, Vicent / XAMBÓ, Rafa: *Joan Fuster i la música*. València: Universitat de València.
- JOHNSON, Tom (2014²[1989]): *The Voice of New Music by Tom Johnson. New York City 1972-1982. A collection of articles originally published in the Village Voice*. París: Editions 75. En línia: <<https://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.pdf>>.
- KOWZAN, Tadeusz (1975): *Littérature et spectacle*. La Haia / París: De Gruyter.
- MESEGUER, Lluís (2013): «El Mediterrani i els llenguatges de l'espectacle», dins CASANOVA, Emili / CALVO, Cesáreo (coord.): *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*. Berlín: De Gruyter, p. 177-190.
- MESEGUER, Lluís (2015): «La literatura de Carles Santos», dins MARTÍN, Àlex / PIQUER, Adolf / SÁNCHEZ, Fernando: *Actes del Setzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Salamanca, 1-6 de juliol de 2012*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 543-559.
- MESEGUER, Lluís (2016): *La literatura de la música: Carles Santos*. eHumanista/IVITRA, 10. Santa Bàrbara: Universitat de Califòrnia Santa Bàrbara, p. 543-559.
- MUECKE, Douglas Colin (1978): «Irony markers» dins *Poetics*, 7, p. 363-375.
- NELLHAUS, Tolbin (ed.) (2016³ [2006]): *Theatre histories: an introduction*. Nova York: Routledge.

- PAYÀ, Emili (setembre, 2022): Entrevista d'investigació.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective», dins *Intermediality*. 6, p. 43-64 <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>>.
- ROSSELL, Antoni (2016): «De épica, escansión, métrica y música», dins CARTA, Constance / FINCI, Sarah / MANCHEVA, Dora (ed.): *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia: Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria*, p. 269-299. Cilengua. <<https://www.digitalipublishing.com/a/47772>>.
- RUVIRA, Joaquim / PIQUERAS, Norberto (ed.) (2015): *Universantos, el fervor de la perseverança en Carles Santos*. València: Universitat de València.
- RUVIRA, Joaquim (1996): *El caso Santos*. València: Mà d'obra.
- RUVIRA, Joaquim (2008): *Música y representación. Los desafíos artísticos de Carles Santos*. València: Institució Alfons El Magnànim.
- TIMMS, Colin / FORTUNE, Nigel / BOYD, Malcolm / KRUMMACHER, Friedhelm / TUNLEY, David / GOODALL, James R. / CARRERAS, Juan José (2023, June 26): «Cantata», dins *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. [Consulta: 14 de desembre de 2023.]
- ZBIKOWSKI, Laurence M. (2009): «Music, language, and multimodal metaphor», dins FORCEVILLE, Charles J. / URIOS-APARISI, Eduardo (ed.): *Multimodal metaphor*. Berlín: De Gruyter, p. 359-381.
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus-Humanidades.