

Zeitschrift für Katalanistik

Revista d'Estudis Catalans

Begründet von / Fundada per
Tilbert Dídac Stegmann

Herausgegeben von / Editada per
Roger Friedlein, Claus D. Pusch,
Hans-Ingo Radatz, Gerhard Wild

Publiziert unter der Schirmherrschaft von
Publicada sota el patrocini de
Deutscher Katalanistenverband (DKV)
Centre UNESCO de Catalunya
Generalitat de Catalunya

Vol. 27 (2014)

Freiburg / Bochum 2014

ISSN 0932-2221

<https://doi.org/10.46586/ZfK.2014.I-322>

Aufsätze sowie Rezensionsexemplare werden an die Redaktionsadresse (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, E-mail <zfk@katalanistik.de>) erbeten.

Els textos i els exemplars de ressenya s'han d'enviar a la redacció (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, c/e <zfk@katalanistik.de>).

Zeitschrift für Katalanistik 27

ISSN 0932-2221 · www.katalanistik.de/zfk

© Romanische Seminare der Universitäten Freiburg und Bochum

Freiburg im Breisgau / Bochum 2014

Alle Rechte vorbehalten.

Sie finden den vollständigen Text der *ZfK* 27 im Internet unter folgender Adresse /

Podeu trobar el text complet de la *ZfK* 27 a internet a l'adreça següent:

<<http://www.katalanistik.de/zfk>>

Aquesta publicació s'ha realitzat amb el suport de · Diese Publikation erscheint mit Unterstützung von:



Institut Ramon Llull, Barcelona



Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im Breisgau



Ruhr-Universität, Bochum



Otto-Friedrich-Universität, Bamberg



J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main

und in Zusammenarbeit mit · i en col·laboració amb:



Deutscher Katalanistenverband e.V. /

Associació Germano-Catalana, Berlin

Redaktion: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)

Redaktionelle Mitarbeit: Annett Azbel (Bochum)

Satz: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)

Vertrieb / Distribució: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita,

Große Seestraße 47, D-60486 Frankfurt am Main,

Tel. +49 / (0)69 / 28 26 47, Fax +49 / (0)69 / 28 73 63,

E-mail <noack@tfmonline.de>, Internet <www.tfmonline.de>.

Bestellungen bitte an den Verlag TFM /

Dirigiu les comandes de subscripció a l'editorial TFM.

Druck: rombach digitale manufaktur Freiburg i. Br. <www.rombach-rdm.de>



Inhaltsverzeichnis Índex

■ Dossier:

Cinema català contemporani · Aktuelles katalanisches Kino

Esther Gimeno Ugalde (Boston):

Presentació del dossier 3

Àngel Quintana (Girona):

Un cinema en trànsit per a un temps d'incertesa 11

María Camí-Vela (Wilmington):

Directoras de cine en Cataluña: Un recorrido histórico 27

Maribel Rams (Amherst):

La projecció de la ciutat al cinema de Ventura Pons 47

Esther Gimeno Ugalde (Boston):

Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad
en el cine de Ventura Pons 69

Josep-Anton Fernàndez (Barcelona):

Hero, Martyr, or Saint? Rewriting Anti-Franco Resistance in
Manuel Hueriga's *Salvador* 85

Carolina Sanabria (San José, CR):

El hombre de los ojos y la construcción en espiral: Bigas
Luna y su *Angustia* 101

Jaume Martí-Olivella (Durham, NH):

El cinema transgenèric d'Isaki Lacuesta i el diàleg amb
Miquel Barceló 115

Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main): Unterwegs. Zum Kino von Albert Serra	127
Entrevistes a directors catalans · Interviews mit katalanischen Regisseuren	
Esther Gimeno Ugalde (Boston): Entrevista a Josep Maria Forn, director, guionista i pro- ductor de cinema català (Barcelona, 18 de juny de 2013)	143
Esther Gimeno Ugalde (Boston): Entrevista a Judith Colell, directora de cinema i actual vicepresidenta segona de l' <i>Academia de las Artes y las Cien- cias Cinematográficas de España</i> (Barcelona, 18 de juny de 2013)	149
■ Aufsätze · Articles	
Peter Cocozzella (Binghamton): A Catalan <i>Cobla Sparsa</i> of the Fifteenth Century: An Icon of Ambivalence in the Misogynistic Background of <i>Celes- tina</i> , Act I	157
Joan Mahiques Climent (Barcelona): La « <i>Peregrinació del Venturós Pelegrí</i> » ab les « <i>Cobles de la Mort</i> »: una sèrie de gravats en set edicions cerverines no datades	189
Carme Gregori Soldevila (València): Ironies del destí i visió del món en dues narracions de Víctor Català i Josep Carner	207
Ferran Carbó (València): Joan Vinyoli i el Premi Ausiàs March de Gandia de 1959	225
Antoni Mas i Miralles (Alacant): El lèxic del <i>Libre de caça</i> en el DCVB	241

■ Dokumentation · Documentació

Julia Fuchs (Frankfurt am Main):

Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2013 und im Wintersemester 2013/2014 263

■ Buchbesprechungen · Ressenyes

Jaume Aurell: *Authoring the Past. History, Autobiography, and Politics in Medieval Catalonia*. Chicago: University of Chicago Press, 2012. [Matthias M. Tischler, Barcelona] 275

Àlex Broch (ed.): *Història de la literatura catalana I [= Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XIV, dir. per Lola Badia]*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2013. [Roger Friedlein, Bochum] 278

Lluís B. Polanco Roig (ed.): *The Liber Elegantiarum by Joan Esteve. A Catalan-Latin dictionary at the crossroads of fifteenth-century European culture*. Turnhout: Brepols, 2012. [Maria Paredes Baulida, Barcelona] 282

Peter Cocozzella: *Text, Translation, and Critical Interpretation of Joan Roís de Corella's Tragèdia de Caldesa, a Fifteenth-Century Spanish Tragedy of Gender Reversal: The Woman Dominates and Seduces Her Lover*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2012. [Lenke Kovács, Tarragona] 287

Lluís Cabré / Alejandro Coroleu / Jill Kraye (eds.): *Fourteenth-Century Classicism. Petrarch and Bernat Metge*. London / Turin: The Warburg Institute / Nino Aragno Editore, 2012. [David Nelting, Bochum] 295

Antoni Marí (ed.): *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angle Editorial, 2009. [Marcello Giugliano, Bochum] 301

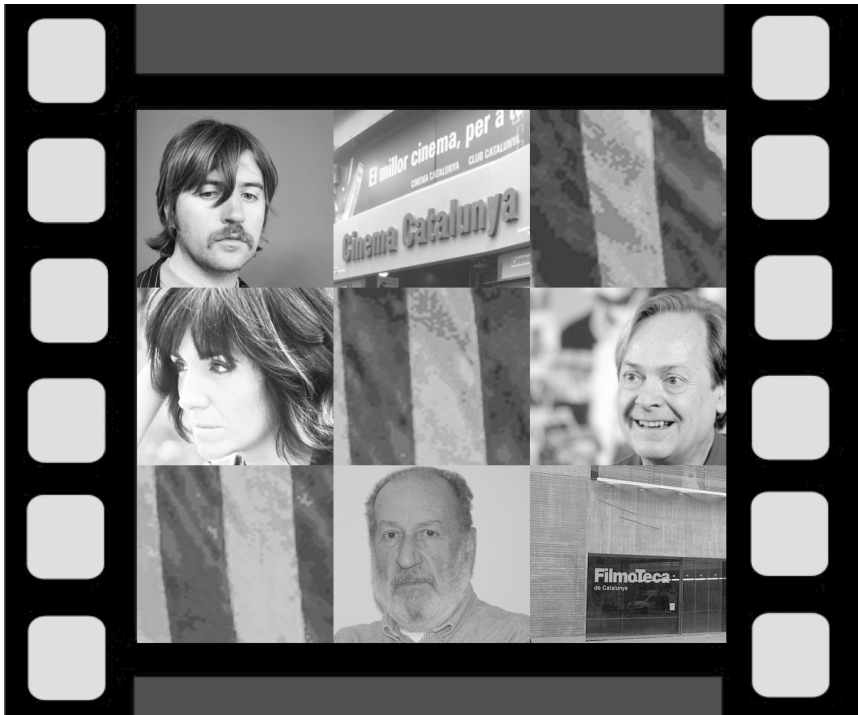
Antònia Tayadella: *Sobre literatura del segle XIX*. A cura de Josep M. Domingo. Pròleg d'Enric Gallén, Josep M. Domingo i

Enric Cassany. Barcelona: Universitat de Barcelona / Societat Verdaguer, 2012. [Horst Hina, Freiburg im Breisgau]	308
D. Sam Abrams / Mercè Altimir / Enric Balaguer / Sebastià Bonet / Denise Boyer / Rosa Delor / Miquel Desclot / Abraham Mohino i Balet / Francesc Parcerisas: <i>L'haiku en llengua catalana</i> , edició a cura de Jordi Mas López. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2014. [August Bover i Font, Barcelona]	313
Elena Sánchez López: <i>Estudi de la llengua d'Ansiàs March a través de les col·locacions. Una aproximació semiautomàtica</i> . Berlin / Boston: De Gruyter, 2013. [Claus D. Pusch, Freiburg im Breisgau]	315
Hinweise zur Texteinrichtung · Normes per a la preparació dels textos · Guidelines for the submission of texts	323

Dossier

Cinema català contemporani
Aktuelles katalanisches Kino

Coordinació · Koordination:
Esther Gimeno Ugalde (Boston)



Cinema català contemporani: Presentació del dossier

Esther Gimeno Ugalde (Boston)

■ 1 Títols de crèdit

La idea de dedicar un dossier monogràfic de la *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans* al cinema català no hauria de semblar pas casual en un moment en què els estudis de cine han deixat una important empremta en els departaments de llengües i literatures romàniques en els països de parla alemanya. El creixent interès acadèmic pel cinema en particular i també per les arts visuals en general és conseqüència de la recent obertura de molts departaments de filologia cap a nous plantejaments que es basen en una visió transdisciplinària de la cultura, que abraça –a banda de la llengua i de la literatura– altres expressions culturals com els mitjans de comunicació, l'art o el cinema.

L'objectiu d'aquest dossier és doble. D'una banda, es vol presentar, sense voluntats canòniques, la diversitat del cinema català d'avui a partir de l'estudi de l'obra d'alguns directors contemporanis com el desaparegut Bigas Luna (1946–2013), Ventura Pons (1945), Mireia Ros (1956), Manuel Hueriga (1957), Isabel Coixet (1960), Marta Ballebó-Coll (1960), Judith Colell (1968), Isaki Lacuesta (1975), Albert Serra (1975), etc. Tenint en compte els importants canvis polítics, econòmics, socials i culturals viscuts a Catalunya (i a la resta del món) en aquests darrers anys, ens ha semblat oportú fixar-nos sobretot en l'estudi de les tendències més recents del cinema català per esbrinar fins a quin punt aquestes transformacions i llurs discursos s'han traslladat a la gran pantalla. Tanmateix, no hem volgut perdre de vista una certa perspectiva històrica que, sens dubte, ajudarà a copsar les tensions que caracteritzen el cinema que avui es fa a Catalunya. D'altra banda, la tria d'estudiosos de diferents orígens, provinents de tradicions acadèmiques diverses (Estats Units, Costa Rica, Alemanya o Catalunya), que comparteixen l'interès per una mateixa disciplina, correspon a la voluntat de l'editora de presentar una varietat d'assajos i enfocaments que, al seu torn, contribueixin a donar compte de la diversitat d'estils, llenguat-

ges, gèneres i llengües presents en el cinema català contemporani. Confïem, doncs, que aquesta tria sigui un primer granet de sorra per establir un pont transatlàntic que fomenti un diàleg acadèmic tan desitjat com necessari.

Els autors que hi participen analitzen qüestions específiques del cinema contemporani realitzat a Catalunya i ho fan amb plantejaments i apropaments ben diferents. Des de l'interès per la qüestió del gènere a partir de l'estudi de l'obra de les directores catalanes fins a la problematització de les narratives del passat en el cinema i llurs implicacions ideològiques. O des de la representació de l'espai al cinema –concretada en la ciutat de Barcelona– fins a l'estudi de la multiplicitat de veus i sons cinematogràfics que es tradueixen en mons diegètics multiculturals i plurilingües. O des de l'anàlisi dels jocs de mirades a partir d'una pel·lícula repleta de referències intertextuals fins a propostes cinematogràfiques transgenèriques en diàleg continu amb les arts plàstiques.

■ 2 Els articles del dossier

El dossier “Cinema català contemporani” s'obre amb un article panoràmic que resumeix de manera exemplar totes les dicotomies que ha viscut i encara viu el cinema català des de la restauració democràtica. Amb l'encertat trop del trànsit, Àngel Quintana (Universitat de Girona) ens presenta tot un seguit de dialèctiques que tracen el camí singular del cinema català, sovint a la cruïlla entre el cinema d'autor i el cinema industrial, entre el cinema i les altres arts, entre la ficció i el documental, entre el present i el passat, etc. El profund recorregut que proposa Quintana evidencia la vocació avantguardista del cinema fet a Catalunya i la seva aposta pel risc, aspecte que sembla distanciar-lo cada cop més dels plantejaments de bona part del cinema que es fa a la resta de l'Estat espanyol. Sens dubte, això s'accentua en el cinema de factura més recent, en un moment de crisi i incertesa en què es plantegen nous horitzons.

María Camí-Vela (University of North Carolina Wilmington) presenta un recorregut històric enfocant la seva anàlisi en les dones directores. La cartografia proposada per l'autora permet d'establir tres moments històrics clau quant a l'existència de directores que fan cinema a Catalunya: primerament, una fase pionera abans de l'esclat de la Guerra Civil (Rosario Pi, 1899–1967); segonament, l'etapa de la transició en què destaca el cinema militant de dues directores catalanes (Helena Lumbreras, 1935–1995; Mercè Conesa, 1954–2009); i, finalment, una fase més recent amb la generació

dels 90 i del nou mil·lenni. És en aquesta darrera etapa on trobem un nombre més significatiu de directores que destaquen en el panorama nacional i internacional: Isabel Coixet, Mireia Ros, Teresa de Pelegrí, Judith Colell, Mercedes Álvarez, Mar Coll, Carla Subirana, Neus Ballús, etc. Una part de l'assaig de Camí-Vela està dedicada a la representació cinematogràfica de Barcelona,¹ tema desenvolupat també per un dels articles que es presentaran a continuació.

L'obra de Ventura Pons, el director amb una trajectòria més llarga i continuada del cinema català i en llengua catalana, és objecte d'estudi de dos articles que formen part d'aquest dossier. El primer, escrit per Maribel Rams (University of Massachusetts Amherst), se centra en la representació de l'espai urbà en l'obra cinematogràfica del director barceloní. El recorregut que ofereix l'autora a partir de pel·lícules de diferents èpoques serveix per il·lustrar les transformacions de la capital catalana a través del cinema de Pons, alhora que evidencia l'evolució cinematogràfica del director durant les darreres dècades. Rams demostra amb encert la coincidència dels canvis polítics, socials i culturals, viscuts per la ciutat de Barcelona des de finals de la dècada dels 70 del segle passat fins avui, amb la representació dels espais urbans al món cinematogràfic de Pons. En paraules de l'autora, “des del testimoni urgent del moviment contracultural barceloní durant la transició democràtica fins al nou paradigma espaciotemporal de l'Era de la informació”.

El segon article dedicat a Ventura Pons planteja un tema que no només caracteritza el cinema del director barceloní, sinó que fins a cert punt esdevé representatiu del cinema català contemporani, una expressió cultural i artística cada cop més marcada per la diversitat lingüística (Gimeno Ugalde, 2013: 242–247). L'article d'Esther Gimeno Ugalde (Boston College) estudia l'entrellat polifònic en el cinema de Pons, tot destacant aquest tret com a proposta narrativa i estètica dins la seva obra. L'autora analitza el bilingüisme i el multilingüisme, alhora que revisa altres estratègies polifòniques que permeten caracteritzar Ventura Pons com un director amb accent (“accented director”), seguint els postulats de Naficy (2001). Després d'un breu recorregut sobre altres treballs del director, l'assaig se centra en *Barcelona (un mapa)* (2007) i *Forasters* (2008), dues adaptacions cinemato-

1 A tall d'exemple, María Camí-Vela analitza, entre altres, films com *Demasiado viejo para morir joven* (Isabel Coixet, 1989), *Costa Brava (Family Album)* (Marta Balletbó-Coll, 1995), *Me llamo Sara* (Dolores Payás, 1998), *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000), *Nosotras i 53 días de invierno* (Judith Colell, 2001 i 2006), *El Triunfo i Barcelona, abans que el temps ho esborri* (Mireia Ros, 2006 i 2010).

gràfiques coincidents en el fet de presentar narratives que transiten entre el passat i el present, entre la memòria i l'oblit.

Precisament, la recuperació de la memòria històrica –present en altres articles del dossier però en menor mesura– és tema central de l'assaig de Josep-Anton Fernández (Universitat Oberta de Catalunya). L'autor analitza *Salvador*, una pel·lícula comercial d'èxit, tant a Catalunya com a la resta de l'Estat espanyol, que recuperava la història de Salvador Puig Antich, una figura mítica de la resistència antifranquista. La fonamentada anàlisi de Fernández conclou que l'exercici de memòria que proposa aquesta ficció d'alt pressupost genera empatia amb les víctimes del franquisme, però no estableix una justícia reparadora ni cerca responsabilitats.

L'article de Carolina Sanabria (Universidad de Costa Rica) gira entorn d'una de les pel·lícules menys conegudes i estudiades de Bigas Luna, *Angustia* (1986). Es tracta d'un film poc convencional en l'obra del director, sobretot pel seu allunyament de l'eroticisme femení, tema recurrent i gairebé obsessiu en tota la filmografia del cineasta. Alhora que recorre a referències artístiques clàssiques, la pel·lícula de Bigas Luna s'inscriu en el gènere del *thriller*, presentant clares intertextualitats amb el cinema del mestre Hitchcock (*Rear Window*, *Vertigo* o *Psycho*). Sanabria examina a fons les complexitats del funcionament d'una mirada que esdevé especular, tot rendint homenatge al desaparegut cineasta, figura que durant dècades contribuï, com pocs altres, a la internacionalització del cinema català.

Si *Angustia* es configura com un model arquetípic del *thriller* que reafirma les convencions del cinema de gènere, l'obra d'Isaki Lacuesta, analitzada en aquest dossier per Jaume Martí-Olivella, fa paleses les porositats existents, d'una banda, entre els diferents gèneres cinematogràfics i, d'altra, entre les diferents expressions artístiques. Martí-Olivella (University of New Hampshire) s'ocupa d'estudiar el cinema transgenèric d'un dels joves directors catalans amb més projecció exterior a partir de dues peces clau de la seva cinematografia: *El cuaderno de barro* (2011) i *Los pasos dobles* (2011), pel·lícules germanes fornides de desdoblaments. Mentre que en el primer cas, a través d'un documental d'encàrrec, Lacuesta fa un viatge a Mali per presentar-nos el procés creatiu de l'obra africana del pintor i escultor Miquel Barceló, en el segon cas fa un pas més enllà i ens explica visualment l'obra de l'artista felanitxer a partir de la seva fascinació pel poeta francès François Augiéras.

Finalment, Philipp Stadelmaier (J.W. Goethe-Universität) s'endinsa en el món cinematogràfic d'Albert Serra, una altra jove figura que gaudeix de gran prestigi en els circuits i festivals internacionals més selectes. Els tres

llargmetratges de Serra –*Honor de cavalleria* (2006), *El cant dels ocells* (2009) i *Història de la meua mort* (2013)– són exemples d'una proposta cinematogràfica experimental que, a grans trets, aposta per una mínima narració progressiva, pel gust a l'observació dilatada i als escassíssims diàlegs i pel treball amb actors no professionals. L'arriscat cinema de Serra recupera mites clàssics de la literatura i de la tradició cultural occidental com el Quixot, els Reis Mags i el comte Dràcula, tot reescrivint-los d'una manera ben peculiar. L'assaig de Stadelmaier s'enfoca en la tensió que s'origina entre el moviment i la immobilitat, fil conductor del cinema del director gironí.

El dossier es tanca amb dues entrevistes a dos directors catalans. Ens hem trobat amb Judith Colell (1968), una jove directora que es caracteritza pel seu cinema intimista i amb vocació autoral (Zecchi, 2014: 189 i 191), i amb Josep Maria Forn (1928), cineasta conegut tant per la seva llarga filmografia en què figura una de les peces clau de la història del cinema català, *La piel quemada* (1967), com per la seva tasca de productor que ha fet possibles treballs d'importants directors del cinema català com Antoni Ribas (*La ciutat cremada*, 1976), Ventura Pons (*Ocaña, retrat intermitent*, 1987) o Joaquim Jordà (*Un cos al bosc*, 1996). El fet d'escollir aquestes dues figures del cinema català no ha estat pas a l'atzar. Ans al contrari: la tria respon a la voluntat de donar a conèixer el punt de vista de cineastes de generacions diferents amb el denominador comú d'ésser o haver estat figures públiques compromeses amb el cinema com a expressió artística i com a institució.

Si, per una banda, Forn fou una figura cabdal de la institució del cinema durant la transició i els primers anys de la democràcia fins cap a la meitat de la dècada dels 90,² Colell és avui una de les cares visibles de l'Acadèmia de Cine Español en la seva funció de vicepresidenta segona. Si Forn destaca per ésser un cineasta compromès amb el cinema català que, temps enrere, feu un cinema incòmode per al discurs oficial franquista, el compromís de Colell amb el cinema d'avui es fa palès en el fet de representar una institució que destaca, entre d'altres, pel seu posicionament crític vers polítiques hostils amb el món cultural i artístic. Malgrat les diferències que el lector podrà trobar en els dos directors, en referir-se a la situació del cinema i la crisi actuals, tots dos expressen un malestar que és comú en molts professionals del cinema català i espanyol. En aquest sentit, podria dir-se que la seva visió representa una part majoritària del gremi a què pertanyen.

2 El 1975 fou fundador i president de l'Institut de Cinema Català; entre 1987 i 1991, director del Departament de Cinematografia de la Generalitat de Catalunya; i el 1994, president del Col·legi de Directors de Cinema de Catalunya.

■ 3 Crèdits finals

Aquesta breu presentació vol fer evident un aspecte fonamental que també palesaran els articles proposats al dossier: el cinema català té una trajectòria sòlida que es tradueix en la gran varietat de propostes, estils i llenguatges cinematogràfics dels directors que el representen.

No volem tancar la presentació d'aquest dossier defugint una pregunta que qualsevol lector pot haver-se plantejat: Què s'entén aquí per cinema català? La resposta a aquesta pregunta ha donat peu a llargues discussions en el passat però sembla que avui, un cop superats els debats lingüístics que van marcar els primers anys de la democràcia, hi ha ample consens en definir el cinema català com aquell que és “produït o coproduït per empreses amb seu social a Catalunya i el que fan arreu del món directors nascuts o formats cinematogràficament a Catalunya” (Comas, 2010: 21).

D'aquesta definició —que no és pas una opinió particular aïllada sinó compartida per molts autors, per la mateixa indústria i per l'administració— podem deduir-se alguns aspectes que cal tenir en compte abans d'encetar la lectura del dossier. En primer lloc, que el cinema català no només és el cinema que es fa en català, tot i que el cinema parlat en llengua catalana —encara avui minoritari— ha estat i continua essent una part essencial del cinema fet a Catalunya.³ En segon lloc, cal emfasitzar que no podem parlar d'un cinema català simplement en termes identitaris. Amb aquesta afirmació, no pretenem negar que una part del cinema que es fa a Catalunya pugui tenir trets comuns o privilegiar temes que el diferenciïn d'altres cinematografies o de les produccions realitzades en altres parts de l'Estat espanyol. Així ho demostra, per exemple, la preferència per la ciutat de Barcelona com a escenari cinematogràfic. Tanmateix, el fet de realitzar cinema a Catalunya no implica necessàriament que els temes que es tracten, els personatges que es creen o les localitzacions que es trien estiguin necessàriament vinculats a la cultura i identitat catalanes com palesa, d'altra banda, el cinema de gènere que es fa a Catalunya, desvinculat de qualsevol signe cultural que permeti identificar les pel·lícules en relació amb un ter-

3 Recordem, per exemple, que la primera pel·lícula de ficció parlada en català data del 1933–1934 (*El Cafè de la Marina*, Domènech Pruna) i que fins i tot durant la repressió franquista van haver intents de fer cinema en llengua catalana: *El Judes* (Ignacio F. Inquino, 1952), *Maria Rosa* (Armando Moreno, 1964), *La llarga agonía dels peixos fora de l'aigua* (Francisco Rovira Beleta, 1970) o *Laia* (Vicenç Lluch, 1970–1971) (cf. Gimeno Ugalde, 2013: 223–224).

ritori i cultura concrets. Confiem que els articles recollits donin bona mostra del variat cinema que es realitza a Catalunya.

Finalment, volem expressar el nostre agraïment als autors que hi han participat pel seu interès i la seva dedicació i molt especialment volem agrair l'ajut que ens ha oferit en Claus Pusch, mostra del seu compromís i professionalitat. ■

■ Bibliografia

Comas, Àngel (2010): *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990–2009)*, Barcelona: Laertes.

Gimeno Ugalde, Esther (2013): “El cinema català d'avui: noves perspectives i nous reptes per a la llengua catalana”; a: Gimeno Ugalde, Esther / Fernandes, Fátima Silva / Serra Lopes, Francisco (ed.): *ACT 25, Catalunya/Catalunha. Relacions literàries i culturals entre Catalunya i Portugal*, Lisboa / Benicarló: Húmus / Onada Edicions, 119–159.

Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema*, Princeton: Princeton U.P.

Zecchi, Barbara (2014): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona: Icaria.

- Esther Gimeno Ugalde, Boston College, Department of Romance Languages and Literatures, Lyons Hall 304E, 140 Commonwealth Avenue, USA-Chestnut Hill, MA 02467-380, <esther.gimeno.ugalde@bc.edu>.



Un cinema en trànsit per a un temps d'incertesa

Àngel Quintana (Girona)

■ 1 Introducció

Un dels factors que ha singularitzat el cinema realitzat a Catalunya és la seva indefinició. El cinema català ha crescut immers en un seguit de contradiccions que han esdevingut un tret gairebé genètic de la seva raó de ser. En els anys de la transició, hi hagueren grans disputes dialèctiques sobre la qüestió de si el cinema català era el que estava parlat en llengua catalana o si també ho era el cinema industrial fet a Catalunya, tot i ser parlat en castellà. Per alguns creadors, la identitat lingüística catalana era un factor que no podia anar deslligat del cinema, mentre que per d'altres allò important era que es rodessin pel·lícules a Catalunya, estiguessin fetes en l'idioma que fos. Avui, aquest debat encara persisteix, però ha adquirit particularitats ben curioses.

Des d'una perspectiva molt elemental, podríem dir que en el cinema català es va imposar la dicotomia entre un cinema identitari, que buscava en la llengua la seva raó de ser, i un model de cinema industrial al qual li importava molt poc la llengua emprada en els seus productes, ja que per damunt de tot volia ser rendible com a producte generat per una indústria cultural.

Darrere la mateixa idea de considerar que el cinema català sigui el de parla catalana, s'hi troba un component d'esquizofrènia. De fet, els premis Gaudí –considerats com el principal aparador institucional del cinema que es realitza a Catalunya– es trobaren en el moment de la seva constitució amb la paradoxa d'haver de crear dues categories per al seu premi principal: una dedicada a la millor pel·lícula parlada en català i l'altra a la de parla no catalana. Pel que fa a la primera categoria, s'han viscut situacions paradoxals. D'una banda, l'any 2013 es premià una pel·lícula muda –*Blancanieves* (Pablo Berger, 2012)– pensada en castellà, ambientada en el món dels toros i a la qual s'hi afegiren rètols en català per a la seva preestrena al Liceu. D'altra banda, el 2014 es premià *La plaga* (Neus Ballús, 2013), parlada en

cinc idiomes diferents: català, castellà, moldau, rus i ilocano. La pel·lícula de Ballús reflecteix la idea que la Catalunya actual s'ha convertit en un país marcat pels fluxos migratoris en què conviuen llengües diferents.

Quant a la categoria de millor pel·lícula de parla no catalana, cal dir que no sempre es premien pel·lícules en llengua castellana. Així doncs, l'any 2008, el premi va ser per a *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen i el 2010 per a *Buried* de Rodrigo Cortés, ambdues parlades en anglès. Per una banda, el film d'Allen era una producció de l'empresa catalana Mediapro rodada a Barcelona per un cineasta més que consagrat als Estats Units. Per una altra, el film de Cortés era una producció de Versus Cinema rodada en un estudi de Cornellà de Llobregat i pensada per tenir una clara difusió en el mercat internacional.

■ 2 Entre el cinema d'autor i el cinema industrial

L'esquizofrènia al voltant de la dicotomia lingüística no és, però, l'eix sota el qual es configura el cinema que avui es fa a Catalunya. Allò que marca l'esdevenidor del cinema català és la dicotomia que s'estableix entre un determinat model de cinema d'autor i la presència d'un cinema industrial. Si busquem quines són les arrels del cinema d'autor que es fa a Catalunya, veurem que aquest no té el seu llegat més immediat en la tradició literària catalana i, per tant, en el pes de la llengua com a fet determinant de la cultura. Les arrels del cinema d'autor es troben més aviat en la tradició de les avantguardes històriques, especialment en el pes de l'avantguarda plàstica. Aquesta tradició xoca davant models que busquen la despersonalització del cinema, apartant-lo de qualsevol arrel cultural pròpia i projectant-lo dins de la gran indústria, a partir de la reivindicació de l'espectacle o del cinema de gènere. Aquest segon model justificaria la condició de cinema català com a cinema industrial, malgrat que pel que fa a la cultura la seva adscripció sigui més que discutible.

Tant el cinema d'autor com el cinema industrial que es fa a Catalunya s'allunyen del model institucional que ha triomfat al cinema espanyol en els darrers anys: l'anomenat cinema del mig. L'existència d'un cinema popular que juga amb certa comèdia de caràcter costumista, que busca formes d'identificació amb el públic i que intenta triomfar només en el mercat interior, no ha estat una premissa prou vàlida per consolidar el cinema que es fa a Catalunya, probablement perquè el mercat interior és més petit i perquè el costumisme català té dificultats per ser venut a la resta de l'Estat espanyol. A partir dels anys vuitanta, el cinema català volgué ampliar la

seva base industrial orientant-se cap a un cinema d'aquestes característiques en què s'imposava el paper de la comèdia; el model, però, fracassà ja que el costumisme passà a convertir-se en patrimoni dels serials televisius. A conseqüència de la seva manca de projecció internacional, el cinema català derivà cap a una situació acomplexada, sense gaudir de reconeixement cultural ni de prou reconeixement industrial. Contràriament, una part dels èxits que el cinema espanyol ha buscat en el mercat interior ha passat per revitalitzar un cinema poc ambiciós però d'efectivitat comercial, com demostren pel·lícules com ara *Ocho apellidos vascos* (2014) d'Emilio Martínez Lázaro, un gran èxit comercial dins el mercat espanyol.

La dicotomia entre cinema d'autor i cinema industrial fa que el cinema català transiti per dos circuits molt diferents. El cinema d'autor ha aconseguit trobar un cert prestigi exterior i ha fet que la marca "cinema català" comenci a tenir un pes específic en el mercat dels festivals internacionals. L'any 2013, per exemple, *La plaga* (Neus Ballús) fou present al Festival de Berlín i es nominà als Premis del Cinema Europeu; *Història de la meva mort* (Albert Serra) guanyà el Lleó d'Or al Festival de Locarno i al Finucam de Mèxic; i *Ignasi M* (Ventura Pons) s'estrenà al festival de Toronto i des de llavors ha fet un recorregut per més de vint festivals internacionals. Tanmateix, el triomf d'aquestes pel·lícules en l'àmbit internacional no es veu traduït en una bona acollida en la seva exhibició en les sales del país. Pel que fa al cinema més industrial, el paradigma del cinema de gènere podrien ser pel·lícules com *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010), la saga *REC* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007–2012) o *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012). Aquest model ha tingut una bona acceptació per part del públic, però la voluntat genèrica de les propostes fa que hi desapareguin tots els signes culturals que permeten poder identificar les pel·lícules en relació amb un país concret. Són obres que posen en crisi l'imaginari, la cultura i els espais.

■ 3 El llegat de Joaquim Jordà i Pere Portabella

Si deixem de banda les apostes d'aquest cinema comercial absolutament despersonalitzat, veurem que les pel·lícules més interessants que s'han rodat a Catalunya en els darrers temps es mouen entre el documental i l'art contemporani. En ambdós casos s'ha plantejat un interessant procés de recanvi i transformació respecte als paradigmes establerts des de la ficció tradicional. Per copsar aquest doble joc, hem de partir de dos noms clau que vénen del passat, el llegat dels quals ha estat fonamental per entendre

tot el cinema que avui es fa a Catalunya: Joaquim Jordà (1935–2006) i Pere Portabella (1929).

El mes d'octubre de l'any 1999, es projectà al festival de Sitges *Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà. Aquesta pel·lícula tenia dues particularitats especials. La primera era la seva condició de documental que havia sorgit d'un projecte promogut des d'una universitat: el màster de creació documental de la Universitat Pompeu Fabra. La proposta del màster era recuperar figures destacades d'una certa avantguarda perquè rodessin algunes obres en contacte amb els alumnes i els tècnics. El més interessant del projecte era que la idea de documental no sorgia d'una clara vocació d'inscripció dins dels paràmetres de la categoria, sinó que esdevenia una excusa per fer un cinema diferent al dels models que havien imperat i que permetia dur a la pràctica noves formes d'escriptura audiovisual. La segona característica venia determinada per la pròpia personalitat de Joaquim Jordà, figura que establia un pont entre l'avantguarda del passat –l'escola de Barcelona– i el present. L'herència de Jordà fou molt significativa perquè entenia el cinema com un espai d'incorrecció política, de crítica institucional i un lloc obert a l'exploració de noves formes i nous estils. El documental era una manera de trencar amb una ficció erràtica i, en certa mesura, de trencar amb un cinema presoner de les estructures de guió i d'algunes formes de funcionament derivades d'un cert costumisme. Entre els principals fills de l'escola fundada per Jordà hi trobem cineastes com Isaki Lacuesta, Marc Recha, Carla Sobirana, Neus Ballús, Ariadna Pujol, Eva Vila o Pere Vilà i Barceló.

La presentació al festival de Venècia de *El silenci abans de Bach* (2007) de Pere Portabella suposà el retorn d'un vell cineasta –en el moment de la presentació de la pel·lícula el director tenia 78 anys– que portava temps sense rodar. Portabella havia estat un company de viatge de l'escola de Barcelona i era l'autor d'una obra bàsica per entendre els processos de transició i fusió entre el cinema i l'art contemporani. A finals dels seixanta, Portabella ja havia intuït que el cinema podia establir ponts amb l'art conceptual, que havia de trobar una clara adscripció dins d'un ampli recorregut visual i que havia de sentir-se hereu de tota la gran tradició plàstica de Catalunya. També creia que l'art havia de tenir una clara relació amb la política, a partir d'una implicació compromesa. La influència de Portabella en altres cineastes pot semblar menor, però a banda dels seus treballs com a director, la seva productora, Films 59, ha produït treballs de noms cabdals per al cinema català d'avui com José Luis Guerin –*Tren de sombras* (1998)– i Albert Serra –*Els tres porquets* (2012)–. L'obra de Pere Portabella

se situa en un curiós espai de trànsit entre la sala i el museu, entre el cineasta i l'artista, entre la pel·lícula i la peça artística.

El documental i l'art contemporani han estat els dos eixos pels quals ha transitat un cinema que ha decidit acostar-se cap a la ficció des d'una posició radicalment fronterera. En l'obra de bona part dels cineastes catalans més interessants del moment s'hi entreveu un clar desig de fabular i perdre's dins dels paràmetres propis de la ficció, però aquesta ficció ha de ser desconstruïda, qüestionada o, com a mínim, transfigurada. Probablement, un dels exemples més representatius d'aquest joc és el cas d'Albert Serra.

Ningú no pot afirmar que el cinema de Serra no sigui un cinema de ficció, però aquest pren com a herència alguns dels motius de l'art i del cinema contemporani com podria ser la idea de la sostracció de tot allò que configurava una certa empatia emocional cap a l'espectador per retrobar un cert rerefons conceptual. Serra explica històries, però trenca amb la causalitat per donar molta més importància a l'atmosfera plàstica, agafa figures mítiques i les porta a un registre minimalista que accentua la seva quotidianitat, trenca amb la dramaturgia a partir del treball amb els actors no professionals i fa que la plasticitat esdevingui un dels factors clau de la seva obra. *Història de la seva mort* (2013), inspirada en les figures de Giacomo Casanova i el comte Dràcula, no és una ficció històrica, sinó un treball sobre els mites a partir de la confrontació entre la llum –la il·lustració– i la foscor –el romanticisme– que de forma progressiva transita cap a la recerca d'una abstracció que té com a objectiu donar forma a la presència d'allò sinistre. Tota la pel·lícula busca i explora una plasticitat en el tractament de la imatge sense importa-li trencar amb la lògica del guió per tal d'aconseguir un cert suggeriment visual. A *Honor de cavalleria* (2006), hi ha un clar desig de despullar allò mític. Cal buidar allò que veiem de tot allò que ho envolta i situar-ho en un registre planer, en què el temps acaba essent l'element que serveix per modelar les diferents accions. Serra es planteja dur a terme aquest repte a partir d'una marcada oscil·lació entre allò d'arrel popular i allò marcadament avantguardista. A *El cant dels ocells* (2008), hi ha també un clar desig de mantenir-se en l'esfera d'allò popular –la representació de l'adoració dels tres Reis de l'Orient– amb la presència dels no-actors, però alhora allò popular desemboca en una plàstica molt concreta quan els actors no professionals esdevenen cossos que vaguen com figures erràtiques per una terra mítica i són enquadrats per una càmera molt preocupada per trobar la manera de configurar la plàstica en els enquadraments.

Allò que interessa a Serra, com també interessa a bona part dels cineastes que parteixen del documental malgrat que assumeixin posicions diferenciades, és sobretot la idea de trobar espais fronterers per on es configura una nova forma d'entendre el cinema contemporani. Aquesta voluntat el porta també a explorar altres formats que tenen la seva projecció en el territori de l'art contemporani, com l'experiència duta a terme a la DOCUMENTA de Kassel de l'any 2012 amb *Els tres porquets*, en què proposava una pel·lícula/*performance* de més de 100 hores de durada.

■ 4 Nous apropaments a la realitat

Un cop contextualitzats els diferents camins que emmarquen el cinema català i a partir d'alguns exemples del cinema més recent rodat entre el 2010 i el 2014, podem començar a repensar com, des d'algunes fronteres situades en el documental i el cinema d'autor, ha pogut sorgir alguna característica que pugui donar compte del moment singular que ha viscut Catalunya en uns anys de convulsió política, crisi econòmica i desgast de velles idees.

Per comprendre aquest fet, cal assimilar la veritable significació d'una darrera qüestió important com és la idea que el cinema realitzat a Catalunya dels darrers anys ha estat més preocupat de la forma que de la realitat. Malgrat la presència d'una forta escola documental, aquesta molts de cops ha fet palesa la seva impossibilitat per anar cap a allò polític, per trobar el compromís amb el seu entorn. Probablement, entre les lliçons plantejades per Jordà, la idea que el cinema havia de tenir una incidència com a element de participació política, desarticulant els processos institucionals des de la incorrecció, ha estat la que ha arrelat amb menys força en molts dels seus cineastes/deixebles.

A *De nous* (2002), Joaquim Jordà demostrà quins podien ser els límits del documental com a element d'agitació i reflexió política sobre l'espai immediat. Jordà seguí el judici pel cas Raval en què un monitor d'un casal infantil era acusat de pederasta per tal de veure com el procés mediàtic de creació d'un escàndol moral servia per establir una operació de neteja al centre de Barcelona que permetria consolidar determinades polítiques urbanístiques. Jordà considerava que calia qüestionar la realitat, que era necessari sacsejar-la i que, si calia, el cinema havia d'acabar fent-hi una clara intervenció. En certa mesura, Jordà feia seva la idea de Jacques Rancière segons la qual s'ha d'anar fent un tomb de la política –entesa com a desig

de poder— cap a allò polític —entès com a participació activa de l'individu en l'esfera pública.

Si observem el cinema més interessant que s'ha fet a Catalunya en els últims temps, veurem que aquesta deriva política no ha acabat d'esclatar, per bé que en els darrers anys sembla haver-hi un tímid apropament. El cinema d'Albert Serra, José Luis Guerín, Isaki Lacuesta o Marc Recha no ha tingut mai una intencionalitat política. Aquest fet, però, no implica que hi hagi un desig d'allunyament de la realitat del seu present.

Un bon punt de partida per entendre com el cinema pot acostar-se cap a aquesta realitat contemporània és el documental de Ventura Pons, *Ignasi M* (2013). El film està centrat en la vida d'Ignasi Millet, un personatge que es converteix en arquetip del temps que li ha tocat viure. En les primeres imatges del documental, l'Ignasi ens explica que viu condicionat per les vint-i-vuit pastilles que li toca prendre diàriament. La seva vida s'ha convertit en una lluita constant per vèncer la seva condició de seropositiu i superar els efectes de la SIDA. L'Ignasi era un excel·lent restaurador d'obres d'art que, a causa de la crisi de les indústries culturals, ha vist fer fallida la seva empresa. La seva família l'educà en el respecte i l'amor vers l'art i el patrimoni, però li ha tocat viure un present en què els reptes culturals no han fet més que difuminar-se i minimitzar-se. Ventura Pons filma l'Ignasi a Patur, ens el mostra lligat al deute d'una hipoteca verinosa que contragué amb els bancs. És un resistent i es considera un supervivent d'un altre temps en què les diferents conquestes sexuals marcaren una forma de vida que privilegiava la llibertat de pensament i de costums. Ara, la seva vida es troba atrapada pels reptes del nou puritanisme. Malgrat la seva condició homosexual, formà una família uns anys abans i és pare de dos fills, un dels quals ha trobat una certa devoció religiosa. L'Ignasi conviu amb el dolor de la seva malaltia. Està aturat i el seu únic somni és la independència de Catalunya. Creu que la independència és l'única cosa que pot canviar la seva situació. És l'única utopia política que, al seu parer, pot fer-se possible.

La condició d'arquetip que ha d'assumir l'Ignasi ens remet cap a un perfil força acurat del que és certa Catalunya actual. L'Ignasi és un supervivent d'un temps en què la llibertat i la cultura eren dos reptes fonamentals dins d'una societat preocupada per recuperar la seva identitat. La seva condició de supervivent projecta en la seva vida el reflex d'una altra època. El darrer documental de Ventura Pons ens fa pensar inevitablement en la seva primera pel·lícula, *Ocaña, retrat intermitent* (1977), rodada en els anys de la transició, en un temps en què la utopia passava per construir una societat

més lliure. *Ocaña, retrat intermitent* es feu en una època en què les múltiples revoltes polítiques anaven acompanyades de la lluita per consolidar la llibertat sexual i apartar els estigmes de la vella moral. En aquells anys de la transició, el cinema a Catalunya es movia a partir de l'articulació d'un seguit de reptes que tenien a veure amb la recuperació de la memòria històrica, l'afirmació de la identitat cultural i la creació d'un teixit industrial que donés una certa respectabilitat a la producció realitzada. Ara, alguns analistes polítics parlen de la Catalunya del 2014 com la conjuntura en què les conquestes i errors dels anys de la transició entren en crisi davant un país que ha viscut una important transformació. Enmig d'un temps d'incertesa en què els grans relats del passat resulten ineficaços i els nous relats del present no poden concretar-se, el cinema que es realitza a Catalunya sembla obligat a assumir aquesta indefinició. *Ignasi M* retrata justament un temps marcat pel puritanisme moral, per les retallades socials, per la desocupació, per l'emigració juvenil i per la inèrcia cultural. Un temps en què el repte del sobiranisme s'ha transformat en el gran horitzó polític. Un temps en què no fan més que reforçar-se tots els elements diferenciadors respecte als models polítics i culturals espanyols. Quin paper pot jugar, doncs, el cinema que es realitza a Catalunya davant els reptes del seu propi present?

■ 5 Distanciaments, silencis, nous horitzons

Si partim de la idea de l'excepcionalitat política que viu la Catalunya actual amb el debat sobre el sobiranisme i el dret a decidir en l'epicentre de tota l'acció política, podem afirmar que la qüestió sobiranista i el sentiment d'independència han estat presents de forma molt col·lateral i tardana en el cinema català. El camí cap a l'afirmació nacional del cinema català ha estat molt complex: és evident que hi ha hagut una clara indefinició política en bona part de les pel·lícules, però també és cert que hi hagut un fet diferencial en les formes de fer del cinema català que fan que els seus debats polítics, culturals i industrials moltes vegades tinguin poc o res a veure amb els que s'articulen dins el cinema espanyol.

El fet d'apartar-se d'allò espanyol, per exemple, és el punt central d'una pel·lícula com *Fènix 11 23* (Joel Joan i Sergi Lara, 2012). El seu model és el d'un cert cinema polític que privilegia la càrrega emocional per damunt del contingut, la base d'inspiració del qual seria el cinema de Costa-Gavras o Jim Sheridan. La pel·lícula parteix del cas real d'un jove que envia un correu electrònic a diversos establiments en què afirma que estaria disposat a

“bombardejar” si no s’etiqueten els productes en català. El jove, Èric Bertran, que signaria el correu amb el nom d’Exèrcit del Fènix, seria acusat per la justícia espanyola de fomentar el terrorisme. En la seva declaració, defensava que la idea de “bombardejar” no implicava una acció terrorista, sinó l’enviament massiu de correus electrònics, i que el seu exèrcit estava inspirat en la lectura de *Harry Potter*. El jove fou conduït a Madrid per ser jutjat pel Tribunal Constitucional. L’escena clau de la pel·lícula és el moment en què la fiscal pregunta a l’Èric per què té arxius amb fotografies de militants independentistes que cremen banderes espanyoles. L’interrogatori puja de to quan la fiscal li demana públicament que afirmi que és espanyol i l’Èric decideix callar. El silenci de l’Èric podria entendre’s com un gest independentista però també com a paradigma d’una determinada actitud del cinema català respecte als models espanyols. Per a molts directors, s’imposa el silenci davant qualsevol tipus d’adscripció a la institució del cinema espanyol.

Aquest silenci pot ser un silenci forçat que reflecteix el malestar per un seguit de velles actituds culturals i polítiques que no respecten, o fins i tot frenen, el fet diferencial. La qüestió de fons del cinema català no ha estat tant la de buscar la utopia d’altres formes de govern, sinó la de mostrar que alguna cosa vella, atàvica i rànica continua predominant a Espanya amb la qual resulta difícil poder establir punts de contacte. Aquesta és la perspectiva que envolta a una de les pel·lícules més singulars realitzades en els darrers temps: *Stella Ardente* (Lluís Miñarro, 2013).

El rerefons històric o el pretext del film de Miñarro és la figura d’Amadeu de Savoia, el príncep italià que fou nomenat rei d’Espanya entre 1871 i 1873, després que la revolució de 1868 enderroqués el poder d’Isabel II. Amadeu I d’Espanya fou considerat un rei progressista que volia realitzar alguns canvis radicals en un país que vivia tancat en les velles tradicions i en un fort sentiment immobilista. El seu curt regnat fou objecte de tota mena de conspiracions de caràcter conservador que acabaren provocant la seva abdicació. A Miñarro no li interessa fer una pel·lícula històrica, sinó prendre l’aïllament i soledat del monarca progressista com a pretext per fer una obra de gran llibertat creativa que acaba parlant de la solitud del creador davant el mur atàvic del conservadorisme que impregna la societat espanyola. La seva posició no és altra que la de mostrar el malestar per una Espanya que no vol comprendre i que en el present continua patint un seguit de mals històrics que no la poden portar cap a la reforma.

Stella Ardente neix de la ràbia davant l'immobilisme cultural i polític espanyol que s'ha vist accentuat amb motiu de la crisi, les retallades i el govern del Partit Popular a partir del 2011. En certa mesura, l'aposta de Miñarro té a veure amb el seu sentiment intern de malestar i amb la incapacitat de la institució del cinema espanyol per poder acabar de reconèixer l'aposta pel risc i per la modernitat cinematogràfica. En aquest context, cal emfasitzar que Miñarro ha estat un dels productors clau d'una certa avantguarda dins del cinema català més recent. Ha produït a Marc Recha (*Les mans buides*, 2004), José Luis Guerin (*En la ciudad de Silvia*, 2007), Albert Serra (*El cant dels ocells*, 2008) i Oscar Pérez (*Hollywood Talkies*, 2011) i ha llançat també una eficient política de coproducció que li ha permès ser present en les operacions de finançament i gestió de pel·lícules de Manoel d'Oliveira, Lisandro Alonso o Apichatpong Weerasethakul. Tot i haver-se convertit en un nom respectat en el panorama internacional i haver esdevingut un dels motors que han fet possible una certa avantguarda cinematogràfica a Catalunya, ha viscut envoltat d'una certa sensació d'incomprensió i bloqueig. Fins a cert punt, Miñarro se sent com Amadeu de Savoia, un estrany que creu en la modernitat i que es troba tot sol enmig dels engranatges d'una Espanya involucionista.

La crisi econòmica i les retallades socials és l'altre gran tema que marca el present polític de la Catalunya actual. Si observem quina ha estat la resposta que el cinema fet a Catalunya ha tingut respecte a la crisi, ens adonem que aquesta ha estat també contradictòria i tardana. El cinema català ha trigat a abordar aquest tema en les ficcions i documentals, però de forma progressiva la crisi ha anat marcant el teixit de bona part de les obres recents fins al punt que aquesta realitat s'ha acabat situant en el cor de molts personatges que poblen la gran pantalla. Quan parlem de la crisi, un dels casos curiosos és el que es reflecteix a *Mercados de futuro* (Mercedes Álvarez, 2011). Després d'haver aconseguit un gran reconeixement internacional amb *El cielo gira* (2004), Mercedes Álvarez comença a treballar en un projecte de documental que parla del contrast entre els venedors immobiliaris que creen falses quimeres de felicitat i els que guarden trastos vells i viuen tancats en el seu propi passat. La pel·lícula transita entre dos mercats: el dels venedors de somnis urbanístics, d'una banda, i els que es mantenen fidels a una vella idea d'intercanvi d'objectes, de l'altra. El film fou rodat en el moment en què esclatava la crisi, però el discurs poètic de la cineasta intenta desplaçar la reflexió cap a un altre nivell. No li interessa tant l'actualitat com l'erosió del pas del temps i les falses quimeres que marquen el futur.

Pot resultar molt curiós contrastar aquesta pel·lícula, en què la crisi penetra en l'interior de les seves imatges com si fos un espectre, amb una altra feta com un exercici d'exorcisme davant la crisi i les seves conseqüències: *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014). En aquest darrer cas, la crisi es transforma en l'epicentre d'una obra coral de caràcter esperpèntic que es considera hereva de certa tradició del cinema de Luis García Berlanga. Lacuesta canvia completament de registre respecte a les seves altres pel·lícules i passa aquí de la comèdia àcida cap a les situacions de cinema *gore* amb un clar desig d'estripar-ho tot per tal de fer efectiva la farsa. Els protagonistes de la pel·lícula són quatre personatges que han anat a parar a un hospital psiquiàtric i que segresten els éssers simbòlics que consideren responsables de la crisi. En la primera escena decideixen dur a terme una versió directa de les retallades amputant-los uns dits. A partir d'aquí, les històries de cadascun dels interns surten a la llum. Parlen de les retallades sanitàries, de l'especulació, dels rescats econòmics i del mal viure generat en un món i un país que sembla abocar-se directament cap a un precipici marcat per l'atur i la manca de perspectives per als joves.

La crisi no només afecta directament aquests personatges, sinó que pot ser el rerefons del patiment particular i de la deriva que experimenten alguns dels protagonistes d'altres notables ficcions. *Tots volem el millor per a ella* (Mar Coll, 2013), per exemple, ens mostra una dona angoixada que va a la deriva sense saber ben bé ni què vol ni cap a on vol anar. La crisi interior marca la seva conducta inestable enmig d'un transfons en què allò social no es visibilitza sinó com a fruit de la crisi i la fredor que acompanyen determinades conductes i situacions. *La por* (Jordi Cadena, 2013) també proposa aquesta deriva cap a la interioritat per tractar de forma visceral, i sense cap mena de concessió, el tema de la violència de gènere. El monstre és el pare que, darrere una façana d'aparent normalitat, porta la família a la tragèdia i a la destrucció. La violència es troba en el cor d'una societat d'aparença burgesa que no només està afectada per la deriva econòmica, sinó per la infelicitat permanent en un entorn en què s'han diluït els llaços de comunicació.

Probablement, una de les millors imatges de com és la nova Catalunya que es perfila en l'horitzó és la que ens ofereix Neus Ballús a *La Plaga* (2013). La pel·lícula transita entre la ficció i la realitat per situar-se en una zona perifèrica i mostrar-nos les formes de vida d'una col·lectivitat en què es barregen les cultures, les tradicions i les formes de vida. Primer trobem el pagès que lluita per poder salvar la seva collita en uns camps que no són gaire lluny de les autopistes. També hi ha una vella malalta que serà inter-

nada en una residència d'avis i abandonarà tot el món rural que ha marcat la seva existència. La mort imminent es perfila a l'horitzó. Al costat d'aquests personatges hi trobem un ucraïnès que practica lluita lliure i que treballa al camp juntament amb el pagès, una dona filipina que es guanya la vida cuidant la vella en una residència d'avis o una prostituta que espera fer algun diner en les cruïlles de camins. Neus Ballús llança una mirada humanística a uns personatges que, en la seva diversitat i en la seva activitat, reflecteixen l'existència d'un present que no és homogeni, sinó que es troba en trànsit permanent.

■ 6 La memòria i els fantasmes del passat

Com pot projectar-se aquest present cap al passat i recuperar la memòria per entendre millor la genealogia cultural i històrica del propi país? En els anys de la transició, la idea de recuperació de la identitat en el cinema català passava forçosament per la recuperació d'una certa idea d'història. Calia combatre la història oficial teixida pel franquisme per donar llum a una altra història que rehabilités els perdedors i donés sentit a la memòria perduda. La transició no tragué a la llum tot allò que calia treure i moltes coses quedaren amagades darrere un cert pacte de silenci. Des d'aquesta perspectiva, continua generant una certa perplexitat que, en un moment en què l'esperit d'aquella transició és qüestionat, mentre sembla forjar-se un cert sentiment de fi d'època, calgui tornar a aixecar polítiques de memòria de les quals el cinema no pot quedar indiferent.

La gran qüestió ja no resideix en com reescriure la història, sinó a observar de quina forma el cinema pot ser capaç d'activar nous processos de memòria sense caure en les contradiccions d'allò políticament correcte. D'una banda, sorgeix la necessitat de lluitar contra els diferents sistemes que esborren la memòria, mentre que, de l'altra, s'imposa el desig d'analitzar críticament el perill que pot suposar portar a terme un procés de sacralització de tota aquesta memòria, amb el risc d'acabar convertint-se en una memòria estèril. Dues pel·lícules que parteixen de dos models de producció contraposats posen el debat damunt la taula: *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) i *La fossa* (Pere Vilà-Barceló, 2014).

Pa Negre, d'Agustí Villaronga, està inspirada en dos relats de l'escriptor Emili Teixidor, *Retrat d'un assassí d'ocells* i *Pa Negre*. Ambdós relats volen oferir una imatge fosca i tenebrosa de la postguerra, en què allò fantasmagòric contamina la presència d'allò real. La figura d'un fantasma monstruós està representada per la figura de Pitorliua, un personatge mític que viu en

una cova i que pot realitzar tota mena de crims. L'Andreu, el nen protagonista, durà a terme un camí cap a la maldat, marcat per l'atracció que li genera el personatge de Pitorliua. Aquest camí només el podrà dur a terme després de desprendre's del seu pare i la seva mare, i d'abandonar la promesa d'amor de la seva adolescència. El discurs d'Agustí Villaronga vol trencar amb el maniqueisme per mostrar la maldat com una qüestió que sorgeix de la deriva moral de la postguerra, entesa com a espai de degradació que destrueix tota opció d'innocència. Andreu forma part d'una família republicana i el seu pare és presentat al començament del film com algú que es caracteritza per unes fermes conviccions ideològiques. La pel·lícula, però, demostra com el liberalisme polític i la tolerància sexual no tenen perquè anar sempre agafades de la mà. El nen descobreix que el seu pare castrà un jove homosexual. La foscor del franquisme s'imposa i porta a la crisi moral. No hi ha herois possibles en la lluita, perquè el monstre ho ha destruït tot i la corrupció moral del règim s'ha estès a l'escola i a la família. El pes de *Pa negre* respecte a les polítiques de memòria és significatiu perquè demostra que es pot tornar al passat sense haver de construir grans monuments, sinó amb la consciència de saber que hi havia alguna cosa fosca.

Pere Vilà-Barcelò dirigeix *La fossa* (2014), un tríptic dedicat a aquells que lluitaren i foren oblidats. La fossa es troba a les terres de l'Ebre, en els camps de batalla de la guerra civil. El protagonista és un vell que visqué la guerra, l'exili i que des de l'interior d'un hospital geriàtric s'assabenta que s'ha descobert un seguit de fosses de gent que morí i fou executada a la batalla de l'Ebre. L'home decideix anar al lloc de la batalla per morir, per abandonar-ho tot. El recorregut d'aquest personatge s'interromp per una història d'amor que fa referència al moment en què tornà de l'exili i retrobà la dona que havia estimat i amb la qual la distància política acabà impeding fer l'amor. Al final, la trobada amb els espais de la memòria del vell lluitador el portarà cap a la mort, però també a trobar-se amb un jove que en certa mesura simbolitza el llegat, el testament.

I què queda avui a la gent que va viure lluny del franquisme, de la monstrositat? Com hem de recordar el passat i mantenir viva la memòria? Totes aquestes qüestions, plantejades de forma acurada per *La fossa*, graven en la Catalunya del present. Mentre el país està disposat a enterrar velles polítiques i discuteix quin ha de ser el seu nou horitzó, el cinema té el deure de recordar d'on venim, sense sacralitzar heroïcitats. Probablement el temps present ja no tingui res a veure amb aquell temps en què, per afirmar-se, el cinema català necessitava constantment crear i cercar

formes identitàries. El cinema català ja té una llarga trajectòria, té una identitat definida i complexa; ara el seu repte és com assumir el futur a partir de l'etern procés de tensió entre les runes del passat i les incerteses del present. ■

■ Bibliografia

- AA. DD. (1978): *El Congrés de cultura catalana. Documents i resolucions*, Barcelona: Curial.
- Balló, Jordi (1997): *Barcelona / Madrid 1898–1998. Sintones i distàncies*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània.
- / Espelt, Ramon / Lorente, Joan (1990): *Cinema català 1975–1986*, Barcelona: Columna.
- Benet, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.
- Català, Josep M. / Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (2007): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid: Ocho y medio.
- Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (2007): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra.
- Comella Dorda, Beatriz (2014): *Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la universidad*, Tarragona: Universitat Rovira Virgili.
- Epps, Brad (2012): “Echoes and Traces: Catalan cinema, or Cinema in Catalonia”; dins: Labany, Jo / Pavlovic, Tatiana (ed.): *A Companion to Spanish Cinema*, Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 50–80.
- Expósito, Marcelo (ed.) (2001): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, València: Ediciones la mirada.
- Fanés, Fèlix (2008): *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Garcia Ferrer, Josep M. / Rom, Martí (2001): *Joaquim Jordà*, Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- Manresa, Laia (2006): *Joaquín Jordà. La mirada lliure*, Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Porter-Moix, Miquel (1992): *Història del cinema a Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.

- Quintana, Àngel (2003): *Fábulas de lo visible*, Barcelona: Acantilado.
- (2005): “Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político”, *Archivos de la Filmoteca* 49 (febrero).
- (2007): *Josep M. Forn. Indústria i identitat*, Barcelona: Filmoteca de la Generalitat.
- (2011): *Después del cine*, Barcelona: Acantilado.
- Rancière, Jacques (1998): *Au bords du politique*, Paris: Folio.
- Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro (1999): *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*, Barcelona: Anagrama.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*, Madrid: Alianza Editorial.
- / Benet, Vicente J. (2010): *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité*, Paris: L'Harmattan.
- Serra, Albert (2010): *Honor de cavalleria*, Nantes: Capricci.
- Torreiro, Casimiro / Cerdán, Josetxo (2004): *Realidad y creación en el cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.
- Vidal, Belén (2012): *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, Wallflower: Columbia University Press.

- Àngel Quintana, Universitat de Girona, Facultat de Lletres, Plaça Ferrater Mora 1, 3r 3a, E-17004 Girona, <angel.quintana@udg.edu>.

Zusammenfassung: Das katalanische Kino befand sich von jeher in einem gewissen sprachlichen Zwiespalt zwischen einem kommerziell-industriellen Modell, das sowohl das Kastilische als auch das Katalanische akzeptierte, und einem Modell, demzufolge sich katalanisches Kino ausschließlich in katalanischer Sprache artikulieren sollte. Heute scheint diese Debatte abgeklungen zu sein, während eine neue Diskussion aufgekommen ist zwischen dem Modell des Autorenkinos, das allmählich ein gewisses Gewicht innerhalb der Kulturszene erlangt hat, und einem Kino, das kommerziellen Erfolg sucht bis hin zum Bestreben, den nordamerikanischen Markt zu bedienen. Diese Diskussion wird umso intensiver geführt, seit das katalanische Kino einen qualitativen Aufschwung erlebt und einen größeren Bekanntheitsgrad erlangt hat. Gleichzeitig fügt sich das Kino ein in ein Land, das gerade einen politischen Umwälzungsprozess durchläuft, durch den die Verbindung zu den administrativen Referenzpunkten des spanischen Staats gekappt werden sollen. Der Artikel versucht, das katalanische Kino innerhalb dieser disjunktiven Situation innerhalb eines Kataloniens in politischem und kulturellem Wandel zu positionieren. ■

Summary: The Catalan cinema has traditionally been confined within the limits of a linguistic ambiguity which has placed it between an industrial model accepting both Cas-

tilian Spanish and Catalan, and a model which considered that the Catalan cinema was one which solely utilized the Catalan language. Now that this debate seems finally to be over, a new debate arises which places the Catalan cinema between a model of author's cinema, which has progressively gained cultural significance, and a commercial cinema which is trying to make its way through the American market. This debate is very much on the foreground after the Catalan cinema experienced a renaissance in quality and became much more present. Nonetheless, the cinema is located in a country which is undergoing a process of political transformation which has led it to a point where it wants to cut its ties with the administrative references of the Spanish state. This article aims to situate the Catalan cinema directly in the center of that debate, in a country, Catalonia, which is going through political and cultural transformation. [Keywords: Catalan cinema; *cinema d'autor*; industry; independence; avantgarde; documentary] ■

Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico

María Camí-Vela (Wilmington)

■ 1 Introducción: Las directoras catalanas / en Cataluña

El título que he escogido para este ensayo responde al conflicto con el que me he enfrentado al decidir escribir sobre el cine catalán de autoría femenina. Dejando al margen el debate lingüístico (mi posición es que la lengua no determina la identidad nacional de la creación cinematográfica de las directoras), la decisión que debía tomar era a quién incluir: ¿A las directoras nacidas en Cataluña? ¿A las directoras nacidas en los Países Catalanes? ¿A las directoras que, aunque nacidas fuera de Cataluña, han desarrollado y/o ejercen su profesión en Cataluña? ¿A las directoras cuyo referente es la cultura catalana? Después de una larga reflexión, he decidido seguir el amplio criterio de Magí Crusells Valeta, quien en su diccionario de *Directoras de cine en Cataluña. De la A a la Z* (2009) incluye a quienes “han dirigido películas en Cataluña, ciudadanos que viven y trabajan de forma estable en el Principado, hayan nacido o no en él, independientemente de la lengua que utilicen”.¹ El presente artículo ofrece una breve panorámica histórica de las mujeres cineastas en Cataluña.

■ 2 Las directoras pioneras: Rosario Pi

Como ha ocurrido en otros países, la incorporación de mujeres a la dirección cinematográfica en Cataluña ha sido escasa y tardía. Igualmente, historiadores y críticos han tardado en reconocer su importancia y contribución a la historia del cine. Y cuando lo han hecho, han usado adjetivos propios de la cultura machista y patriarcal dominante. Así sucede con la barcelonesa Rosario Pi (Barcelona 1899–Madrid 1967), primera mujer realizadora

1 Publicacions On-Line de la Universitat de Barcelona, <http://www.publicacions.ub.edu/liberweb/directorescine/version_impresa.asp> [3.10.13].

en Cataluña,² a quien se le ha descrito como “Mujer de alientos varoniles” (Méndez-Leite, 1965: 372), “empresadora y autoritaria” (Borau, 1998: 681) o carente de una agencia propia, como observa Martín-Márquez, al compararla con el hombre y destacar “women’s ability to meet the ‘the man-size’ challenges of film-making” (Martín-Márquez, 1999: 54).

Rosario Pi comienza su carrera cinematográfica en 1931 cuando funda, en asociación con el mejicano Emilio Gutiérrez Bringas y el español Pedro Ladrón de Guevara, Star Film, productora en la que figuraba como presidenta. En un momento crítico de tránsito del cine mudo al sonoro, además de producir varios filmes con algunos de los directores más representativos de la época,³ Pi dirige *El gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1938), el último en plena Guerra Civil.

Desafortunadamente, no se conserva ninguna copia⁴ de *Molinos de viento*, filme realizado con todos los avances técnicos de la época y producido por CIFESA, la compañía valenciana creada durante la II República y distribuidora de Columbia Pictures. *El gato montés*, del que sí tenemos copia, es una brillante y personal adaptación de la ópera de Manuel Penella, una obra lírica legendaria desde su estreno en València en 1917 y por el éxito multimillonario que obtuvo en las representaciones neoyorquinas de 1922. Es un filme que pasaría a la historia del cine como ejemplo de transición del mudo al sonoro, difícil de clasificar. Se le podría inscribir dentro del género de la “españolada”, un género que “explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y pre-modernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, poblada de gitanos y toreros con criterios atávicos, reaccionarios y machistas” (Méndez-Leite, 1965: 157). Pero el desmesuradamente romántico desarrollo de la historia y su trágico, lúgubre y subversivo tono necrófilo del final, aleja al filme del simple análisis, exigiendo una revaloración. El conflicto entre la endogamia y la exogamia que estructura el filme, simbolizado en el amor

2 Para Barbara Zecchi, Elena Jordi (Cercs 1882 – Barcelona 1945) es “la presunta directora” de la que sería la primera película realizada por una mujer en Cataluña: *Thaïs* (1918), film que está desaparecido (Zecchi, 2014: 30). Ver también la tesis de maestría de Irene Melé-Ballesteros: “Elena Jordi y el mito de Thaïs”, <<http://scholarworks.umass.edu/theses/1138/>> [26.7.2014].

3 *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!* (Edgard Neville, 1932), *Besos en la nieve* (J. María Beltrán, 1933), *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1933), *Odio* (Richard Harlan, 1933) y *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934).

4 Aunque sí existe la novelización de la obra de los autores Luis Pascual Frutos y Pablo Luna, publicada en mayo de 1939 en la colección *Nuestro Teatro* (número 12) de la editorial Alas, Barcelona.

entre Juanillo y Soleá, podría interpretarse como un presagio del conflicto nacional que estaba por comenzar. Precisamente, *El gato montés* se estrenó en marzo de 1936, en vísperas del estallido de la Guerra Civil.

Ante el avance de las tropas franquistas, Pi tuvo que exiliarse a París y posteriormente a Roma, donde trabajó para los estudios Cinecittà en traducciones y otros trabajos de producción. Regresó a España en la posguerra, pero ya no pudo reincorporarse nunca más al mundo del cine. La directora montó un restaurante en Madrid, ciudad en la que falleció en 1967.

■ 3 Las directoras de la Transición y el cine militante

Después de Rosario Pi, no es hasta los últimos años de la dictadura franquista que otras dos mujeres vuelven a dirigir en Cataluña. Se trata de Helena Lumberas (1935–1995) y Mercè Conesa (1954–2009), las únicas directoras del Estado español que realizan cine militante; un cine que estaba determinado por la necesidad de denunciar y de combatir la realidad social y política en la que vivían, pero también un cine antisistema y anticapitalista; un cine que se realizó fuera de la industria cinematográfica bajo fórmulas alternativas de producción, distribución y exhibición.

El primer filme de Lumberas, *España 68 (El hoy es malo, pero el mañana es mío)* (1968), documenta la represiva situación política que se continuaba viviendo en España en 1968 y el proceso del desmantelamiento del Régimen llevado a cabo por la clase obrera, los estudiantes y algunos individuos del clero. En su segundo filme, *El cuarto poder* (1970), Lumberas, con la colaboración de Llorenç Soler, lleva a la pantalla la realidad española que la prensa oficial ocultaba. Al estilo del reportaje informativo clandestino, los directores entrevistan a periodistas, historiadores y líderes sindicales transformando la “ilegal” y “peligrosa” cámara en herramienta de un acto revolucionario. En palabras de Soler: “En aquella época, si te veían con una cámara, automáticamente aparecía un policía. Y pasábamos mucho miedo” (Camí-Vela, 2009: 548). A pesar y en contra del miedo, Lumberas formó el Colectivo Cine de Clase con Mariano Lisa y siguió dando voz y visibilidad a la lucha obrera y campesina en *El campo para el hombre* (1973), *O todos o ninguno* (1975–1976) y *A la vuelta del grito* (1977–1978). Su cámara testimonial estuvo también presente en eventos reivindicativos como el *Primer aniversario de la muerte de Txiki en Cerdanyola* (1976), la *Manifestació Diada a Sant Boi de Llobregat* (1976) y la *Diada, 11 de septiembre de 1977* (1977), participando con el pueblo catalán de un proyecto de ruptura con el aparato del régimen franquista; con el total desmantelamiento de las estructuras políticas y jurídicas del Régimen que, desafortunadamente, nunca ocurrió.

Como Lumbreras, el cine militante de Mercè Conesa se puede inscribir dentro del truncado proyecto ideológico de total ruptura con el Régimen y el retorno a los ideales de la II República. Con Bartomeu Vilà y Joan Simó, Conesa formó parte del Colectivo SPA, agrupación libertaria que debe su nombre a las iniciales del militante anarquista Salvador Puig Antich, el último preso político ejecutado en España mediante garrote vil (1974). El colectivo también es autor del cortometraje *Viaje a la explotación* (1974) que aborda la problemática de la inmigración marroquí.

Conesa también formó parte de la CCA (Cooperativa de Cine Alternativo) con la que realizó *Entre la esperanza y el fraude: España 1931–1939* (1977), largometraje sobre la Guerra Civil basado en entrevistas con personajes de la época, y *Guerrilleros* (1978), un documental monográfico de la lucha armada contra el franquismo entre 1939 y 1953, con testimonios directos y con imágenes de archivo de los primeros años de la posguerra. Finalmente, con el Colectivo Penta⁵ realizó el corto documental *Quico Saba-té* (1980) sobre este anarquista, personaje fundamental de la historia de la resistencia y liberación en Cataluña.

Conocer el trabajo de Lumbreras y Conesa es fundamental para entender la relación entre cine y prácticas políticas durante el llamado periodo de la Transición; un cine que se llevó a cabo fuera de las estructuras cinematográficas dominantes. Dentro de la industria, la filmografía de autoría femenina del postfranquismo se inicia con Cecilia Bartolomé, Isabel Mulà y Emma Cohen. Bartolomé dirige en Barcelona su primer largometraje *¡Vámonos, Bárbara!* (1977), la metafórica historia de Ana, una mujer de la clase burguesa catalana quien, a pesar de la oposición familiar, decide finalmente romper con el pasado y divorciarse para hacer posible un nuevo futuro. Isabel Mulà y Emma Cohen (actriz musa de la Escuela de Barcelona) optan por el género erótico. Mulà dirige las comedias *Depravación* (1983) y *Els nous curanderos* (1984) y Cohen el episodio “Tiempos rotos” del filme colectivo *Cuentos eróticos* (1980).⁶

5 Colectivo de inspiración libertaria cuyos miembros procedían del Colectivo SPA y de la Cooperativa de Cine Alternativo.

6 Los otros directores de los episodios son Jaime Chávarri, Josefina Molina, Jesús García Dueñas, Fernando Colomo, Juan Tébar, Augusto Martínez Torres, Enrique Brasó y Alfonso Ungria.

■ 4 La generación de la década de los 90 y el nuevo milenio

No es hasta la década de los 90 que en Cataluña, como en el resto del Estado español, se observa una significativa incorporación de la mujer al área de la dirección. En 1988, Isabel Coixet debuta con su primer filme, *Demasiado viejo para morir joven*. Es la primera de una generación de 15 directoras que durante la década de los 90 realizan 15 largometrajes (13 filmes de ficción, un documental y un filme colectivo): *Demasiado viejo para morir joven* (1988), *Cosas que nunca te dije* (1996) y *A los que aman* (1998), de Isabel Coixet; *Boom Boom* (1990), *Souvenir* (1994) y *Tic Tac* (1997), de Rosa Vergés; *Costa Brava. Family Album*, (1995) y *¡Cariño, he enviado los hombres a la luna!* (1998), de Marta Balletbó-Coll y Ana Simón Cerezo; *Muere, mi vida* (1996), de Mar Targarona; *La Moñes* (1996), de Mireia Ros; *Lluvia en los zapatos* (1998), de María Ripoll; *Torturados por las rosas* (1998), de Eugenia Kléber; *Me llamo Sara* (1998), de Dolores Payás; *Monos como Becky* (doc. con Joaquim Jordá, 1999), de Nuria Villazán; *El dominio de los sentidos* (1996), de María Ripoll, Judith Colell, Isabel Gardela, Núria Olivé-Bellés y Teresa de Pelegrí.

La producción cinematográfica durante la siguiente década aumenta significativamente. Del 2000 al 2009 se realizan 43 largometrajes (23 filmes de ficción, 15 documentales y 5 documentales colectivos). Casi todas las directoras que habían debutado durante la década anterior realizan al menos un largometraje más: *Nosotras* (2000) y *53 días de invierno* (2006), de Judith Colell; *Tomándote* (2000), de Isabel Gardela; *Tortilla Soup* (2001), *Utopía* (2003) y *Tu vida en 65* (2005), de María Ripoll; *Mi vida sin mí* (2002), *La vida secreta de las palabras* (2005) y *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), de Isabel Coixet; *Machín, toda una vida* (doc., 2002), de Nuria Villazán; *Iris* (2004), de Rosa Vergés; *Seres queridos* (2004), de Teresa de Pelegrí; *Sevigné* (2005), de Marta Balletbó-Coll; *El Triunfo* (2005), de Mireia Ros; *Mejor que nunca* (2009), de Dolores Payás. Coixet también forma parte de los filmes colectivos *Hay motivo* (doc. 2004), *Paris. Je t'aime* (2006) e *Invisibles* (doc. 2007).

A las que habían debutado anteriormente, hay que añadir 24 nuevas directoras que durante la primera década del milenio (2000–2009) realizan un largometraje propio o forman parte de un filme colectivo: *Sexo por compasión* (2000), *Palabras encadenadas* (2003), *Morir en San Hilario* (2005), y *Ni Dios ni patrón ni marido* (2009), de Laura Mañá; *Gala* (doc. 2003) y *Pretextos* (2008), de Silvia Munt; *Mujeres en pie de guerra* (doc. 2004), de Susana Koska; *La doble vida del faquir* (doc. 2005) y *Máscaras* (doc. 2009), de Elizabet Cabeza con Esteve Rimbau; *El cielo gira* (doc. 2005), de Mercedes Álvarez; *Diario argentino* (doc. 2006), de Lupe Pérez; *Febrer* (2006), de Silvia Quer; *Nadar*

(doc. 2008), de Carla Subirana; *Aguaviva* (doc. 2006), de Ariadna Pujol, *Miradas desveladas* (doc. 2008), de Alba Sotorra; Belén Macías; *El patio de mi casa* (2008), *Plan Rosebud 1. La escena del crimen* (doc. 2008) y *Plan Rosebud 2. Convocando a los fantasmas* (doc. 2009), de María Ruido; *Notes al peu* (doc. 2009), de Anna María Bofarull; *¿No queríais saber por qué las matan? Por nada* (doc. 2009), de Mercedes Fernández-Martorell; *Cataluña/España* (doc. 2009), de Isona Passona; *Tres días con la familia* (2009), de Mar Coll; *Till You're Told To Stop* (doc. 2009), de Ruth Somalo. Además hay dos filmes colectivos: *200 Km.* (doc. 2004), en el que participan Nuria Campabadal, Elisa Martínez, Tània Balló, Cristina Pérez Ruiz y Ruth Somalo bajo el nombre *Discusión 14*, y *Entre el dictador y yo* (doc. 2005), en el que participan Sandra Ruesga, Elia Urquiza y Mónica Rivera.

■ 5 Barcelona / Cataluña a través de la mirada de las directoras

Tras un siglo de marginación en la industria cinematográfica, la década de los 90 se caracteriza por el derecho reivindicativo de las mujeres a ponerse detrás de una cámara en búsqueda de una voz y una mirada propia. Las directoras salen con sus cámaras a las calles barcelonesas para crear un espacio cinemático que rechaza las relaciones de poder patriarcales. Conscientes de la “falsa” posición que las mujeres han desempeñado delante de la cámara, desean cambiar el contenido de la representación cinematográfica con imágenes realistas de mujeres, hablando sobre sus experiencias como mujer y dirigiéndose a veces a una audiencia también femenina en busca de su complicidad. Un modelo narrativo que estructura algunos de los filmes es el “bildungsroman”, historias de mujeres que inician un proceso de viaje interior o autobúsqueda de su propia identidad. Dos de los más significativos son *Me llamo Sara* de Payás y *Nosotras* de Colell.

Me llamo Sara es la historia de Sara (Elvira Mínguez), una mujer que entra en un momento de crisis personal que requiere un proceso de autobúsqueda dirigido no sólo a sí misma, sino también a las mujeres espectadoras, de quienes se espera su identificación y auto-concienciación. El filme se sustenta en una estructura autobiográfica y testimonial en la que se alternan los sucesos cotidianos con las confesiones íntimas de la protagonista para que el espectador aprenda “la verdad” de la “*experiencia femenina*”, experiencia que, en opinión de la directora, sólo una mujer puede llevar a la pantalla (Camí-Vela, 2005: 482). La reflexión fílmica en torno a la vivencia femenina incluye su experiencia corporal: la masturbación, la menopausia y el miedo ancestral al ataque físico y la violación. Es un filme

que se rebela contra las estructuras patriarcales o, usando el término de Janice Raymond, la hetero-realidad: las relaciones afectivas, sociales, políticas y económicas entre hombres y mujeres, pero determinadas por los hombres. En su lugar, Raymond propone otro modelo imaginario de comunidad basado en la amistad femenina; un modelo asociado a un movimiento personal y político de asociación y empoderamiento entre las mujeres que la crítica describe con el término “gyn/affection” (Raymond, 1986: 37–38). Es un modelo que también se propone en *Nosotras*, de Judith Colell.

Nosotras es la adaptación fílmica de la novela de Isabel-Clara Simó, *Dones* (2007). El cambio del título de “mujeres” a “nosotras”, en opinión de Kathleen Glen, “encourages female solidarity and complicity [...] thereby drawing viewers into the work and inviting them to identify with other members of the *we* group” (Glenn, 2013: 58). Al usar la primera persona plural, la mujer espectadora se identifica con esos retazos de vida de unas protagonistas que sin conocerse entre sí, coinciden en los cafés, tiendas, restaurantes y calles de Barcelona para contarnos y mostrarnos sus historias; las que forman parte de la “otra historia”, en vez de “la historia” determinada por y para los hombres. Es la estrategia fílmica-narrativa que según Glenn, citando a Molly Hite, usa la directora para hacer resistencia a la narrativa masculina dominante (Glenn, 2013: 51–52).

La búsqueda de “otra historia(s)” estructura también el primer filme de Coixet, *Demasiado viejo para morir joven*. Los jóvenes protagonistas Equis (Gerardo Arenas), Taxi (Emilio Lain) y Evax (Emma Suárez) viven en una Barcelona post-franquista, un periodo en el que la ciudad “lacked a sense of origin” (Resina, 2008: 8). La carencia de nombre propio de los protagonistas es símbolo del sentimiento de oquedad o vacío de una generación-ciudad “sin origen” en búsqueda de su propia identidad; una joven Barcelona post-franquista que rechaza el pasado reciente, aunque sin saber todavía cómo construir el futuro. La relación de los personajes con la ciudad se hace conflictiva ya que su viaje de autodescubrimiento se enfrenta a un espacio urbano que, en vez de ayudarles, funciona como obstáculo para la superación-liberación de sus problemas-conflictos. Es la Barcelona que transita hacia un modelo de ciudad que culminaría en 1992 con los Juegos Olímpicos.

Demasiado viejo para morir joven es el primer y último filme en el que las vidas de los personajes de Coixet transcurren en las calles barcelonesas. Quizás por la hostil crítica que recibió la película en su espacio natal, Coixet se libera de la representación fílmica de identidades nacionales –ca-

talana o española— y opta por un cine “transnacional” o de “cultura transfronteriza”. La mirada “nómada” de Coixet ubicará a sus personajes en los paisajes de EE.UU. (*Things I Never told You*, 1996), Canadá (*My Life Without Me*, 2002), Irlanda/Reino Unido (*The Secret Life of Words*, 2005) y Japón (*Map of The Sounds of Tokyo*, 2009) para crear un cine de mestizaje por su sistema de financiación (coproducciones) y de rodaje (equipo técnico y artístico de diferentes países), por las múltiples referencias intertextuales y multiculturales y por la diversidad de identidades alternativas a nivel genérico, étnico, cultural y sexual. Aunque, “dentro de esa amalgama de personajes de diferentes culturas y sexualidades, las mujeres son las principales protagonistas de ‘otro’ espacio que no está dominado por la dinámica del deseo masculino” (Camí-Vela, 2008: 183).

La multiculturalidad es una característica, no sólo del cine de Coixet, sino también del cine realizado por otras directoras que filman en Barcelona durante la década de los 90 y del nuevo milenio. La incorporación de España a la Unión Europea a mediados de los 80, seguido del *boom* económico de la década de los 90, tiene un fuerte impacto en las estructuras socio-económicas de España, especialmente en las grandes ciudades. Barcelona empieza a sentir el efecto de la llegada de un gran número de inmigrantes y las nuevas identidades que la habitan se hacen visibles también en otros filmes como las comedia románticas *Costa Brava (Family Album)*, de Balletbó-Coll y *Tomándote*, de Isabel Gardela, o el dramático filme *El Triunfo*, de Mireia Ros.

En *Costa-Brava* la catalana-católica-escritora Ana, protagonizada por la propia directora, y la norteamericana-judía-ingeniera Montserrat (Desi del Valle) establecen una relación amorosa basada en pequeñas y grandes negociaciones sexuales y culturales. La relación comienza con el romántico viaje turístico que Ana y Montserrat inician por Barcelona y la Costa Brava y finaliza con el transatlántico inverso viaje migratorio de regreso a EE.UU., lejos del nacionalista y patriarcal espacio barcelonés simbolizado en el fálico templo de La Sagrada Familia; lugar que escoge la directora como fondo de un cómico monólogo en el que predominan los adjetivos identitarios (lesbiana, liberal, comunista, socialista, etc.) que la definen sexual y políticamente a ella o a su imaginaria y “amada” vecina.

En opinión de Jaume Martí-Olivella, *Costa Brava* es un filme que al igual que *Souvenir*, de Rosa Vergés, se benefició “del lugar prominente que Barcelona alcanzó en la escena internacional gracias a su espectacular comodificación vía los Juegos Olímpicos de 1992” (Martí-Olivella, 2008: 226), aunque también lo cuestiona. Las directoras “han sabido usar el más fami-

liar de los géneros cinematográficos catalanes, el de la comedia urbana, para deconstruirlo y transformarlo en un producto global y postnacional sin perder su punto de vista profundamente crítico del mismo proceso de comodificación de Barcelona” (Martí-Olivella, 2008: 226–227). Efectivamente, la pareja lesbiana-catalana-judía-americana que forman Ana y Monserrat funciona como vehículo ideológico a través del cual se plantean los cuestionamientos acerca de la representación de la identidad, a nivel sexual, nacional y fílmica. *Costa-Brava* se construye en la continua negociación entre el “yo sujeto nacional catalán” y el “otro sujeto inmigrante”, entre lo local y lo global, entre estrategias comerciales e implicaciones multiculturales. Finalmente, es un filme que se aprovecha del icónico paisaje urbano barcelonés post-olímpico para vaciarlo irónicamente de todo su nacional significado identitario.

La negociación entre el binomio “yo sujeto nacional catalán” y el “otro sujeto inmigrante” que representa la pareja Ana-Monserrat en *Costa Brava* estructura también el filme de Gardela, *Tomándote*. Sin embargo, a diferencia de Balletbó-Coll, Gardela no optará por el inglés como lengua global, sino por el catalán y el castellano como idiomas de comunicación entre los personajes, realidad de una Barcelona multicultural y bilingüe. Tampoco, a diferencia de la directora de *Costa Brava*, elegirá el típico final feliz que caracteriza a la comedia romántica. *Tomándote* explora el romance entre una catalana, Gabi (Núria Prims), y un inmigrante musulmán, Jalil (Zack Qureshi). La directora usa la pareja interracial para explorar las diferencias culturales y de género, buscando siempre una mutua negociación que desafortunadamente fracasa. Hacia el final del filme, la fascinación de la protagonista por lo extranjero se repite con una segunda relación: un inmigrante argentino.⁷ Es él quien irónicamente expone el deseo occidental de seducir y ser seducido por la exótica Otredad del inmigrante que habita la post-moderna ciudad europea de Barcelona.

Uno de los barrios más afectados por el efecto de la inmigración en Barcelona es el Barrio Chino o el Raval, plató cinematográfico de *El Triunfo*, adaptación fílmica de la novela de Francisco Casavella. El filme expone las tensiones de una ciudad-espacio que trata de adaptarse a los importan-

7 Otras comedias románticas que incluyen a inmigrantes argentinos son *Boom Boom* y *La vida empieza hoy*. En *Boom Boom*, un “Don Juan” inmigrante, un dentista argentino, fracasa en su intento de seducir a la “femme fatale” y también dentista Sofía (Viktor Lazlo). En *La vida empieza hoy*, la pensionista Herminia (Sonsoles Benedicto) redescubre los placeres amorosos-sexuales con un viudo argentino, también jubilado, que acaba de mudarse desde Buenos Aires a Barcelona para vivir con su hijo.

tes cambios socio-económicos de los años 80, aunque desafortunadamente no se escapa de los estereotipos relacionados con el marginal barrio: el crimen, los amores reñidos y el conflicto social. Con una espléndida banda sonora original de rumba catalana de Johnny Tarradellas, *El Triunfo* capta el mundo sumergido del crimen y la droga; un barrio en conflicto entre los antiguos legionarios que lo controlaban, los gitanos catalanes y los inmigrantes africanos que comienzan a llegar a Barcelona a mediados de la década. Es el barrio en transición.

A mi pregunta sobre su interés por el Barrio Chino para la realización de *El Triunfo*, Mireia Ros enfatiza la dicotomía de cultura de élite y popular y la mezcla de identidades de sus habitantes: “Es el nuevo Raval, centro de la cultura institucional de la ciudad, mezclado con el barrio popular, con el inmigrante pakistaní, con la prostitución y la droga, con el nuevo *guiri*”.⁸ Efectivamente, El Raval podría incluirse en la categoría de espacio urbano “contradictorio”, usando la terminología de Henri Lefebvre, ya que expone las contradicciones socio-políticas que engendra el capitalismo en su intento por mantener su expansión y supremacía (Lefebvre, 1991: 32). Por un lado, un espacio que responde a los intereses políticos impuestos por la burguesía catalana que culminarían a mediados de los 90 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y más recientemente, en la Filmoteca de Cataluña. Por otro, un espacio cuyo carácter subversivo se mantiene activo por el estado de marginalidad de los sujetos que lo habitan y que constituyen el espacio “diferencial”, la resistencia a la lógica homogénea y patriarcal capitalista (Hiernaux-Nicolas, 2004: 20), como es el inmigrante. Joan Ramon Resina menciona estas características del Barrio Chino y añade que históricamente se define más fuertemente que en el resto de la ciudad por ser un lugar de encuentro entre lo local y las miradas de los viajeros, de los Otros extranjeros que lo visitan y que se apropian de él (Resina, 2008: 93).

La inmigración no es el único fenómeno social que ha afectado la vida de los catalanes y su relación con la ciudad durante los últimos años. Desde la transformación de Barcelona para prepararla para los Juegos Olímpicos del 92, las geografías narrativas de la especulación y del urbanismo espectáculo se han apoderado de la ciudad condal. Los proyectos del área del Fòrum-Diagonal Mar y la Plaça de les Glòries son ejemplos de un urbanismo opaco en el que “han dominado los criterios puramente empresariales y economicistas, productivos y de gestión” (Montaner y Muxí, 2002:

8 Entrevista no publicada, realizada a la directora en julio de 2012.

266). Es un modelo importando, fruto de la impuesta globalización, que se caracteriza por:

recurrencia a arquitectos del *star system* como garantía de supuesta calidad arquitectónica; fragmentación, segregación y objetos autónomos que favorecen la actuación de los grandes operadores inmobiliarios internacionales y la escisión urbana; discursos políticamente correctos de espacio público y sostenibilidad como paraguas o máscaras que dificultan toda discusión. (Montaner y Muxí, 2002: 267)

A pesar de la campaña publicitaria con la que se vendió la creación del proyecto del Fòrum 2004 (multiculturalidad, paz y sostenibilidad), quizás hayan sido los verdaderos intereses especulativos que se escondían bajo ese envoltorio (potenciar el conjunto inmobiliario de Diagonal Mar) la razón por la que Judith Colell, directora de *53 días de invierno*, escoge el centro comercial Diagonal Mar como el lugar ideal para criticar las políticas sociales y urbanísticas de la Generalitat y el visible proceso de comodificación de la ciudad de Barcelona y de su cultura. El filme expone el dramático nivel de fragilidad, vulnerabilidad e inseguridad del ciudadano que habita la ciudad posmoderna con el personaje de Celso (Àlex Brendemühl), el guarda que recibe un salario para proteger los objetos de ese espacio gigantesco, icono de la cultura del consumo, mientras el “indeseable” e ignorado indigente pasa las noches (y finalmente muere) en sus puertas. Pero el espacio vacante no tardará mucho en volverse a ocupar. Celso, un personaje-presagio del momento actual de crisis de una Barcelona seducida por el global neoliberalismo, ocupará el mismo espacio del indigente cuando le despiden del trabajo, exponiendo al espectador algunos de los dramas humanos que comienzan a ser visibles dos décadas más tarde de la celebración de los Juegos Olímpicos: el incremento de una ciudadanía en un proceso de pérdida de autosuficiencia y de autonomía; una ciudadanía que ha visto reducida su capacidad para sustraerse del poder y decidir sobre sus vidas; pero también una ciudadanía que está comenzando a resistir a las relaciones sociales impuestas por el neoliberalismo con un proyecto socio-político propio, al margen del Estado español.

Si en el film de Colell, *53 días de invierno*, Diagonal Mar simboliza los valores neoliberales (la cultura del consumo, la especulación y la deshumanización), en el de Isona Passona, *Cataluña/España*, el Castillo de Montjuïc es símbolo de terrorismo de estado y lugar de memoria. Con un montaje que incluye materiales de archivo y entrevistas, el documental es un análisis histórico, filosófico y económico del estado-nación en el contexto de las relaciones de Cataluña con España. Es también un film político en el sen-

tido de que denuncia el terrorismo de estado usando como imagen el icónico Castillo de Montjuïc. El impresionante castillo, que desde 1640 se erige en la montaña hacia el mar y la ciudad está, asociado a tres momentos revolucionarios de la historia de Barcelona (1835, 1909 y 1936), seguidos de una reacción violenta del estado que incluye el encarcelamiento, la tortura y la ejecución de sus líderes. La razón de su repetida presencia en el documental es evidente. Barcelona es una ciudad que en plena crisis de crecimiento ha destruido sus posibles lugares de memoria, una ciudad que ha sido repetidamente escenario de derrotas y “ha acabado imponiendo la huida o el rechazo como estrategias defensivas frente al pasado” (Resina, 2005: 83–84). La directora recupera el castillo como lugar de memoria para el espectador. No es casualidad que el estreno del filme coincidiera con un momento de conmemoración histórica en Barcelona: el primer centenario de la Semana Trágica y la ejecución del anarquista Francesc Ferrer i Guardia en el Castillo de Montjuïc.

Conmemoración y recuperación de la memoria histórica, aunque desde una perspectiva y un lenguaje filmico completamente diferentes, es también lo que lleva a cabo *Barcelona abans que el temps ho esborri*. El documental de Mireia Ros invita al espectador a realizar un viaje-memoria hacia el pasado de la Cataluña del siglo XX para conocer su historia a través de cinco generaciones de la burguesía catalana, simbolizada en la familia Baladía. El guión está basado en la novela de Javier Baladía, quien además de autor, es también narrador y protagonista del filme. Hay una escena⁹ que me gustaría analizar porque expone críticamente la política urbanística de la Generalitat; una política que, como ya he mencionado anteriormente, ha estado impulsada bajo un creciente afán de especulación y “espectacularización” en su búsqueda por “vender” Barcelona en el contexto global. Es la escena en la que Baladía y la ciudad se funden con imágenes de lugares y personas, del presente y del pasado, al ritmo de hip-hop. La canción original, *Si mires enrere*, del Gato-el-Qiman, incluye algunos versos del poema *Oda nova a Barcelona*, de Joan Maragall, escritos como reacción a los violentos eventos de la Semana Trágica de 1909. Las palabras prestadas del poeta modernista, junto con las propias del cantante rapero, captan el poder seductor de Barcelona y los sentimientos de amor-odio que provoca en ambos creadores: “Tal com ets, tal te vull, ciutat mala / És com un mal donat que de tu s'exhala / que ets vana i coquina i traïdora i grollera / que

9 Mi análisis de esta escena, en inglés, se puede encontrar en Camí-Vela (2013: 120–121).

ens fa abaixar el rostre / Barcelona! i amb tos pecats nostra / Barcelona nostra! la gran encisera.”

Durante la canción, la imagen de Baladía se superpone a las de lugares reconocibles de la presente ciudad de Barcelona. Se le observa en sus actividades rutinarias: a la salida del trabajo, haciendo footing, hablando por teléfono y finalmente escribiendo en su escritorio la novela-memoria de la familia-ciudad que el espectador verá en el filme. Un híbrido de imágenes de archivo y de ficción en blanco y negro (la inauguración de la Exposición Mundial del 1929 en Montjuïc, trabajadoras en una fábrica textil, una boda, gente en la playa, niñas en la escuela, algunos planos de Las Ramblas sacados del filme de Ros, *La Moñes...*) se combinan con planos de cámara en mano de la Barcelona turística (Torre Agbar, Ciutat de la Justícia, La Sagrada Família, Parc Güell, Passeig de Gràcia...). En el filmico “bus turístico”, el espectador recorre la ciudad convertida en un parque temático post-olímpico. La canción acaba con un fundido del antiguo Rompeolas en el Moll de Llevant de la Barceloneta, donde desde el 2009 se erige ilegalmente¹⁰ el lujoso Hotel W (conocido popularmente como “Hotel vela”), diseñado por el arquitecto Ricardo Bofill. Durante unos segundos, las dos imágenes (rompeolas y hotel) se superponen en el mismo plano. La mirada del espectador, que en el anterior plano se perdía en el abierto horizonte del Mar Mediterráneo, choca de repente con el inmenso edificio, icono de la Barcelona turística. La nostálgica belleza del pasado contrasta con la triste desilusión del presente: un rincón de la playa que los vecinos del barrio sentían que les pertenecía ha sido transformado en un espacio de tránsito para el rico turista. El crítico montaje de la directora se hace aún más evidente con las últimas palabras de la canción que el espectador escucha durante el fundido: “Mala, així és, una ciutat mala / que ens fa abaixar el rostre / vana, coquina, traïdora, grollera / Barcelona! / i amb tos pecats nostra!”

Además de su relevante sentido crítico con respecto a las políticas urbanísticas de la presente Barcelona, *Barcelona, abans* es ejemplo de un estilo de documental en auge en la Cataluña del nuevo milenio: un filme fronterizo entre el documental como memoria y el documental como invención. Con un divertido e irónico lenguaje cinematográfico, que juega

10 Construido a tan sólo 20 metros del mar, el lujoso hotel de 26 plantas incumple los 100 metros de distancia mínima que impone la Ley de Costas. El proyecto no contó con la aprobación de las asociaciones de vecinos de la zona quienes argumentaban que era una construcción ilegal. Diversas manifestaciones, protestas de las entidades vecinales y contenciosos administrativos se llevaron a cabo durante la etapa de su inauguración.

con la hibridez y la de-contextualización de los materiales de archivo, la directora-montadora expone la manipulación del lenguaje fílmico y la falacia del valor real y objetivo de las imágenes cuando reconstruye en la familia Baladía las historias de hombres y mujeres de la alta burguesía catalana que forman parte del tejido histórico de la Barcelona del siglo XX.

La memoria histórica, pero desde perspectivas muy diferentes de *Barcelona Abans...*, es el tema de varios documentales que se originan bajo el efecto de la conmemoración del Año de la Memoria, el debate de la aprobada Ley de Memoria Histórica en el Congreso el 26 de diciembre del 2007 y los homenajes a las numerosas víctimas que el terrorismo de estado ejercido por el régimen franquista había dejado en cárceles y fosas. Ellos son: *Nadar* (doc. 2008), de Subirana; *Notes al peu* (doc. 2009), de Bofarull; *Plan Rosebud 1. La escena del crimen* (doc., 2008) y *Plan Rosebud 2. Convocando a los fantasmas* (doc. 2009), de Ruido. Con diferentes estilos, todos se centran en la revisión, la recuperación y la crítica de las políticas de la memoria y en la ausencia/presencia de los materiales y espacios de archivo. Son filmes que llaman la atención por “the potential of the digital moving image to archive absence [...] an archiving of absence that has for years been a reality for many Catalan and Spaniards” (Loxham, 2011: 2).

■ 6 El “nuevo/otro” cine de la nueva década: el documental

Del 2010 al 2013 debutan en Cataluña 20 directoras (aunque ocho de ellas crean un filme colectivo) y se realizan 20 largometrajes, con la significativa característica de que sólo cuatro de ellos son de trabajos de ficción: *La vida empieza hoy* (2010), de Laura Mañá; *Elisa K* (con Jordi Cadena, 2010), de Judith Colell; y *Ayer no termina nunca* (2013), de Isabel Coixet y *Sleepless Knights* (con Stefan Butzmühlen, 2012), de Cristina Diz.

Todos los filmes de las directoras que debutaron anteriormente son documentales: el ya comentado *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (2010), de Mireia Ros; *Hammada* (2010), de Ana María Bofarull; *Escuchando al juez Garzón* (2011), de Isabel Coixet; *Volar* (2012) y *Kanimambo* (con Abdelatif Hwidar y Adán Aliaga, 2013), de Carla Subirana; y *Cromosoma cinco* (con Lisa Pram, 2013), de María Ripoll.

De las debutantes, excepto *Sleepless Knights* (con Stefan Butzmühlen, 2012), de Cristina Diz, y el filme colectivo con fragmentos de ficción y documental *Ferida arrel: Maria-Mervè Marçal* (2012), en el que participan Neus Ballús, Judith Colell, Laura Ginés, Laia Manresa, Mariona Omedes, Anna Petrus, Ona Planas, Elisabeth Prandi, Giovanna Ribes, Eva Serrats,

Alba Sotorra, Rosa Vergés y Lydia Zimmermann, el resto de la producción cinematográfica son documentales o pertenecen a ese espacio fronterizo, cada vez más frecuente, entre la ficción y el documental: *Morir de día* (doc. 2010), de Laia Manresa con Sergi Dies; *Menores: Infancia en riesgo* (doc. 2010), de Gemma Larregola y Clara Vinardell Fleck; *Globalización* (doc. 2010), de Assumpta Rodríguez; *Horizonte* (doc. 2010), de Merce Solé Viñas; *Blog* (doc. 2010), de Elena Trapé; *Voces desde Mozambique* (doc., 2011), de Susana Guardiola con Françoise Polo; *Hollywood Talkies* (doc., 2011), de Mía de Ribot con Óscar Pérez; *El Jurado* (doc. 2012), de Virginia García del Pino; y *La plaga* (doc. 2013), de Neus Ballús.

Las directoras debutantes de estos últimos años son ejemplo de que Cataluña está viviendo un momento de creación filmica no sólo prolífico, sino de gran relevancia innovadora, sobre todo en el ámbito del documental; un fenómeno que desde hace algún tiempo está llamando la atención de críticos y festivales. En el número de septiembre de 2013 de la revista *Caimán*, Carlos Losilla lo acuña con el término “nuevo/otro” cine español. En mi opinión, debería llamarse “nuevo/otro” cine catalán si se tiene en cuenta que es un cine que se origina y se produce en Barcelona y que está conectado a dos instituciones universitarias catalanas. En sus propias palabras:

Tengo la impresión de que este sentido de la comunidad cinematográfica nació con el regreso del exilio de una figura fundamental, la de Joaquín Jordá, a principios de los años noventa. Ya entonces Jordi Balló, desde la dirección del Máster de Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra, reunió a diversas generaciones: el propio Jordá, pero también José Luis Guerin, los debutantes Isaki Lacuesta y Mercedes Álvarez, Ricardo Íscar y tantos otros que ahora culminan en figuras como Carla Subirana, Neus Ballús o Cristina Diz. Igualmente, desde la Universitat Autònoma de Barcelona, el Máster en Documental Creativo de Josep Maria Català y Josetxo Cerdán (luego director de Punto de Vista) supuso una cantera de la que han surgido tantos hombres y mujeres como ideas. Poco a poco, los críticos se convertían en profesores y los alumnos en cineastas. Surgía una cierta idea del cine. (Losilla, 2013: 7)

¿En qué consiste esta “cierta idea del cine” que, según Losilla, aúne a dos generaciones de profesores, críticos y creadores? ¿Cuál es la presencia femenina en este “nuevo/otro” cine? El crítico menciona sólo a cuatro mujeres: Mercedes Álvarez, Carla Subirana, Neus Ballús y Cristina Diz, aunque la página web de la revista nos ofrece una cartografía más amplia.¹¹

11 “Los nombres de este ‘nuevo/otro’ cine español”, Caiman Ediciones, 30 agosto, 2013, <<https://www.caimanediciones.es/los-nombres-de-este-nuevo-otro-cine-espanol/>>.

De los 52 nombres directores que los críticos de *Caimán* consideran más significativos por el carácter experimental e innovador de sus proyectos, ocho son mujeres: Mar Coll, Cristina Diz, Virginia García del Pino, Mia de Ribot, María Ruido, Carla Subirana y Neus Ballús, todas catalanas, excepto María Ruido, que también vive en Barcelona. La lista, sin embargo, no incluye a Álvarez (a quien Losilla sí menciona en su artículo) o a Ariadna Pujol. También está ausente Lupe Pérez, directora de origen argentino pero afincada en Barcelona desde el 2001 y que, como Álvarez, Subirana, Pujol y Ballús, está asociada a la figura de Jordá-Guerín y al Máster de la Pompeu Fabra.

Repito mi primera pregunta: ¿en qué consiste esta “cierta idea del cine”? Y añado: ¿cuál es la contribución de las directoras al “nuevo/otro” cine? Dejo estas preguntas en el aire con el sentimiento de que la crítica venidera va a ser tan prolífica e innovadora como la producción filmica de las cineastas. Me parece un buen comienzo la propuesta de Comella y Ehrlich quienes, rompiendo con la dicotomía ficción/documental y usando en su lugar el término cine de “lo real”, destacan (citando a Bill Nichols) el modo “interactivo” de un cine que “introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (Comella / Ehrlich, 2010: 214). Quizás sea desde la “situada” realidad “local” de Barcelona / Cataluña donde el espectador encuentre el sentimiento universal del cine. ■

■ Bibliografía

- Borau, José Luis (ed.) (1998): *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza.
- Camí-Vela, María (2005): “Mujeres delante de la cámara. El modelo autobiográfico en *Me llamo Sara* de Dolores Payás”, en: *El cine español durante la Transición democrática*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 479–492.
- (2006): “Mujeres, toreros e identidad en el cine español: *Sol y sombra* (1922) de Musidora”, en: *¿Savia nutria? El lugar del realismo en el cine español*, Córdoba: Filmeoteca de Andalucía / XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores de Cine, 82–93.
- (2008): “Cineastas españolas que filmean en inglés: Isabel Coixet”, en: Feenstra, Pietsie / Hermans, Hub (eds.): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*, Amsterdam / New York: Rodopi, 179–191.

- (2009): “Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras”, en: Ruído, María (ed.): *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, Galicia: Xunta de Galicia / Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 543–554.
- (2013): “*Barcelona Before / Barcelona abans que el temps ho esborri* (2010)”, en: Helio, San Miguel / Torres Hortelano, Lorenzo (eds.): *World Film Locations: Barcelona*, Bristol: Intellect, 120–121.
- Comella, Beatriz / Ehrlich, Linda (2010): “Cine de lo real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia”, *Escritura e imagen* 6, 213–227.
- Crusells Valeta, Magí (2009): *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*, Barcelona: Publicacions On-Line de la Universitat de Barcelona, <<http://www.publicacions.ub.edu/liberweb/directorescine/versionimpresa.asp>> [3.10.2013]
- Glenn, Kathleen M. (2013): “The Other Side of the Story and Alternative Scripts: *Dones, Nosotras* and *Homes*”, *Hispanófila* 167, 51–64.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel, (2004): “Henri Lefbvre: del espacio absoluto al espacio diferencial”, *Revista Veredas* 8, 11–25.
- Lefbvre, Henri, (1991): *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
- Losilla, Carlos (2013): “Emerge “otro” cine español. Un impulso colectivo”, *Caiman Cuadernos de Cine* 19, 6–8.
- Loxham, Abigail (2011): “Objects of Memory in Contemporary Catalan Documentaries: Materiality and Mortality”, *Senses of Cinema* 60: 1–10.
- Martin-Marquez, Susan (1999): *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*, Oxford: Oxford University Press.
- Martí-Olivella, Jaume (2008): “Cataluña y/en la pantalla poliglósica”, en: Herrera, Javier / Martínez-Carazo, Cristina (eds): *Hispanismo y Cine*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 477–489.
- Melé-Ballesteros, Irene (2014): “Elena Jordi y el mito de Thais”, Amherst: University of Massachusetts (MA thesis), <<http://scholarworks.umass.edu/theses/1138/>> [26.7.2014].
- Méndez-Leite, Fernando (1965): *Historia del cine español*, Madrid: Rialp.
- Montaner, Josep Maria / Muxí, Zaida (2002): “Los modelos Barcelona: de la acupuntura a la prótesis”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6, 263–268.

- Raymond, Janice (1986): “Female Friendship: Contra Chodorov and Dinnerstein”, *Hypatia* 1:2, 37–47.
- Resina, Joan Ramon (2005): “El vientre de Barcelona: Arqueología de la memoria”, en: Resina, Joan Ramon / Winter, Ulrich (eds.): *Casa encantada. Lugares de la memoria en la España constitucional (1978–2004)*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 79–110.
- (2008): *Barcelona’s Vocation of Modernity*, California: Stanford University Press.
- Zecchi, Barbara (2014): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona: Icaria.

- María Camí-Vela, University of North Carolina at Wilmington, 601 South College Road, USA-Wilmington, NC, 28403-5954, <camivclam@uncw.edu>.

Zusammenfassung: In Katalonien – wie in anderen Ländern auch – bekamen Frauen selten und erst spät die Möglichkeit zur Filmregie, wobei im Fall Kataloniens die über vier Jahrzehnte andauernde Franco-Diktatur erschwerend hinzukam, die den Frauen nur den häuslichen Rahmen als Tätigkeitsraum zuwies. Erst gegen Ende der 1980er und dann in den 1990er Jahren erobert eine neue Generation von Regisseurinnen, die Kamera in der Hand, den öffentlichen Raum Barcelonas in einem Prozess der Selbstfindung und der Schaffung einer filmischen Sphäre, die die patriarchalisch geprägten Machtverhältnisse sowie die vorherrschenden Vorstellungen sexueller und nationaler Identität ablehnt und gleichzeitig neuen Identitäten, neuen ‘Subjekten-Minoritäten-Gemeinschaften’, die – wie die Filmschaffenden selbst – im post-franquistischen Katalonien allmählich sichtbar werden, Stimme verleiht. Einige Regisseurinnen stellen ihre filmischen Erzählungen in den Kontext einer Perspektive, die aus der Aushandlung mit dem ‚anderen marginalisierten Subjekt‘ resultiert. Andere wiederum analysieren die Herausbildung von und die Vorstellungen über das ‚Stadt-Bild‘ bzw. die ‚Bilder-Stadt‘ und deren Bedeutung im Kontext des Staatsterrorismus und der Beziehung Katalonien-Spanien. Ihre Filme tragen zur Reflexion über Barcelona, den Raum und die Stadt, über Modernität und Gender, über Geschichte und Erinnerung und über die Umwälzungen bei, die die katalanische Metropole im Zeitalter der Globalisierung erlebt. ■

Summary: In Catalonia, like in other nations, the incorporation of women directors into the film industry was slow and the number small, with the aggravating situation in Catalan society of forty years of a dictatorship that kept women relegated to the domestic sphere. It is not until the late 80s and during the 90s that a new generation of women directors occupy with their cameras the streets of Barcelona, initiating a creative journey of self-discovering, and creating a cinematic gendered urban space that rejects patriarchal power relations and hegemonic concepts of national and sexual identities, while they give voice to new identities; new subjects-minorities-communities that, like them, started being visible in post-Franco Catalonia. Some directors contextualize their narratives with the construction of a cinematic gaze based on a negotiation with the Other marginal subject. Other filmmakers explore the formation-representation of the

city image and its significance in the context of state terrorism and the relation between Catalonia and Spain. The directors and their films contribute to the critical analysis, of city and space, of modernity and gender, of history and memory, and the imposed transformation of the city of Barcelona by globalization. [Keywords: Women directors; Catalonia; Barcelona; cinematic gaze; city image; space] ■

La projecció de la ciutat al cinema de Ventura Pons

Maribel Rams (Amherst)

■ 1 Introducció

La localització, la posada en escena i l'escenari narratiu al cinema no són un mer decorat ni un registre realista, sinó que estan subjectes a l'elecció i la manipulació i tenen un paper ideològic, estètic i cultural que no pot ser ignorat a l'hora d'analitzar la filmografia d'un director. En aquest article, explorarem la formació de determinats imaginaris sobre la ciutat en algunes de les pel·lícules de Ventura Pons, autor especialment relacionat amb la capital catalana com ell mateix afirma: "Soy muy Barcelona, del mismo modo que Woody Allen es muy Manhattan. Es lo que soy y donde vivo. Una película siempre tiene que comunicar algo sobre tu microcosmos. El mío es Cataluña. Por eso hago mis películas en catalán. Si se hace con honestidad, tiene el poder de ser universal" (Pons a Campo Vidal, citació extreta del web oficial de Ventura Pons).

En el tractament subjectivitzat de la ciutat en l'obra fílmica de Pons, hi observem en primer lloc la configuració de Barcelona durant la transició com a símbol de la resistència antifranquista i les llibertats democràtiques. En segon lloc, en el període preolímpic, la integració en l'economia capitalista, la modernització econòmica i social i la despolitització del discurs fílmic sobre la vida urbana. En tercer lloc, la perspectiva distòpica de la ciutat global i mercantilitzada contemporània que contradiu la narrativa oficial sobre la capital catalana. I, per últim, a partir de la primera dècada del dos mil, la revisió del passat històric i la memòria col·lectiva de la ciutat.

D'una banda, les aproximacions estructuralistes i semiòtiques a l'espai fílmic per part d'autors com David Bordwell (1976), Noël Burch (1969) i André Gardies (1993) no tenen en compte l'espai geogràfic fora de la pantalla i se centren en l'espai textual que emergeix de les mateixes pel·lícules. André Gardies, per exemple, classifica els espais dintre de la diegesi del film: el que l'espectador veu a la pantalla (*ic*); el fora de camp invisible però contigu ja que pot ser visible amb un moviment de càmera (*la*); i el fora de

camp no contigu al de la pantalla però suggerit per elements com la menció feta pels personatges o la banda sonora (*ailleurs*) (Gardies, 1993: 71). D'altra banda, en els darrers anys en l'àmbit de les ciències socials i humanes, hi ha hagut un creixent interès per les teories de geògrafs i sociòlegs sobre la producció de l'espai, un "spatial turn" que sorgeix com a resposta a l'historicisme que privilegiava el temps sobre l'espai (Soja, 2009: 12). A "Space/Place, city and film" del 1999, resultat del diàleg entre la teòrica de cine Karen Lury i la geògrafa Doreen Massey, es plantegen noves lectures per a la comprensió de les representacions filmiques a partir d'aportacions teòriques sobre l'espai de disciplines diferents.

Per a la nostra anàlisi, partirem de la base que l'espai cinematogràfic no necessàriament està subordinat a l'acció narrativa i no és mostrat només visualment, sinó que també hi intervenen elements sonors i estilístics que ofereixen una varietat d'associacions a la narració filmica. Per això, proposem una aproximació interdisciplinària a la projecció de la ciutat en el cinema de Ventura Pons tenint en compte l'arquitectura, la memòria i els processos culturals i històrics d'urbanització, modernitat i globalització que han anat transformant la ciutat i la visió que es té d'ella.

■ 2 "Una Barcelona fantàstica que ja ha desaparegut"¹

Ventura Pons comença a dirigir en el context de la transició i, en un principi, hereta algunes de les característiques del cinema de l'Escola de Barcelona dels 60, com la inclinació per un cinema d'autor que s'identifica amb els corrents artístics forans i l'elecció de Barcelona com a espai d'una cultura alliberada i lliberal que encarna els ideals de la República. El seu primer llargmetratge, *Ocaña, retrat intermitent* (1977), és un documental testimonial sobre José Pérez Ocaña, immigrant andalús, artista i "teatrero" transvestit que visqué a Barcelona del 1971 al 1983. Durant la transició, s'incrementaren el nombre de produccions culturals testimonials del passat recent, com aquest documental en què Pons fa un retrat de la pre-moguda catalana,² moviment contracultural i llibertari centrat en la capital catalana que

1 En una entrevista inèdita feta al director, Ventura Pons recorda el temps històric coetani al rodatge de *Ocaña, retrat intermitent*: "Ara, 35 anys després, tothom diu que és el testimoni d'una època; sí que ho és, és evident, i perquè recull l'esperit d'aquell moment en què a Barcelona estàvem fins als nassos de la dictadura, s'acabava de morir el dictador. Hi havia aquell esclat de llibertat, molt connectat als moviments anarquistes que va ser una Barcelona fantàstica que ja ha desaparegut".

2 Empro aquí l'expressió "pre-moguda" perquè, en certa mesura, es va anticipar uns anys

expressava l'alliberació sexual i la resistència a l'Espanya patriarcal i que tenia l'objectiu de canviar el món des de baix. Aquesta Barcelona eufòrica de llibertat s'acabà amb el consens dels pactes per la democràcia, l'arribada del Partit Socialista al poder i l'assumpció, per part de l'Estat, dels ideals de canvi, liberalització, europeïtzació i cosmopolitisme que hi havia a la societat (Balibrea, 2004).

A finals dels 50, Ventura Pons estudià a Londres el documental britànic dels membres del "Free cinema" que, com ell, també provenien del món del teatre. Paul Julian Smith subratlla que *Ocaña, retrat intermitent*, més enllà del seu caire testimonial, és un artefacte estètic i literari amb un repertori de recursos cinematogràfics i teatrals (Smith, 2003: 127). A més de l'estilització de l'espai i de la posada en escena, al retrat d'Ocaña s'intercalen fragments literaris a mode d'intermitències, com la representació del dol de la mare a la "saeta" cantada per Ocaña.

L'estructura narrativa del documental divideix l'escenari entre l'interior i l'exterior del pis de la plaça Reial on viu el protagonista. Si seguim la classificació d'André Gardies (1993: 71), a l'interior hi ha un espai contigu no vist que és el que ocupa l'entrevistador i un espai suggerit pel relat del protagonista que és el món rural d'on prové Ocaña. El segon ja no s'idealitza, com acostumava a fer el discurs oficial del franquisme, sinó que es tracta d'una realitat complexa que desperta sentiments contradictoris en Ocaña, amb uns records marcats per la repressió sexual, els models masculistes de la societat i el control dels rics.³

L'espai públic explícit en el documental són les Rambles, la plaça Reial i bars centrals de la ciutat com el famós Cafè de l'Òpera. Aquests llocs

respecte a la "movida madrileña": "En Barcelona, los movimientos de vanguardia asociables con el posmodernismo empieza ya antes del 75. Son minorías subterráneas, marginales, compuestas por gente joven que no estaba abrumada por ningún compromiso intelectual contraído previamente a la muerte de Franco. Es sobre todo la Barcelona gay de los cómics sadomasoquista de Nazario, de las exposiciones y exhibiciones perversas del pintor Ocaña..." (Vilarós, 1998: 25). Cal recordar que, en l'àmbit cinematogràfic, entre el 1975 i el 1986, el grup underground els 5 Qk's va produir unes paròdies postmodernes reutilitzant recursos de gèneres populars com el cine negre i el melodrama, per tal de fer una crítica a la heteronormativitat del moment i alhora reivindicar la figura del transvestit.

- 3 Àngel Quintana descriu la particular apropiació que fa Ocaña d'elements del folklore andalús: "Els records que configuren el vestuari d'Ocaña, format per mitges negres, una mantellina al cap, unes sabates i unes faldilles, com si fos una vella de l'Espanya més fosca, tenien molt a veure amb una cultura negra que havia creat una certa imatge d'Espanya, que havia alimentat un subconscient de la repressió que calia destruir des de l'extraversió." (Quintana, citació extreta del web oficial de Ventura Pons)

s'associen al col·lectiu *queer* de la transició barcelonina i representen una imatge de la ciutat tolerant, hedonista i llibertina, semblant a la d'altres pel·lícules catalanes del període com *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966) i *L'Orgia* (Francesc Bellmunt, 1978), en les quals “emerged a sense of an urban space equated with social and sexual liberation, an Iberian culture closer to Europe both in terms of its architecture and social customs” (D'Lugo, 2010: 125).

El documental de Pons emfatitza el contrast entre dues Barcelones: el sud, el barri Xino poblat pels pobres, el lumpen i els marginats, que es representa visualment; i el nord, on hi viu la burgesia rica catalana,⁴ un espai només al·ludit pel monòleg d'Ocaña:

Las Ramblas de Barcelona son románticas con ese puerto, un poco sucio pero muy interesante cuando vienen los marineros que se meten con los travestís, las putas y los maricones viejos que vienen por la noche y salen de las tascas y del cabaret. El París chico que verdaderamente está de la Plaza Cataluña para abajo. Para arriba es otro rollo. La policía tiene que estar abajo, no arriba, los señores de arriba son gente buena según la sociedad. [...] Yo soy un marginado como las putas, los chulos, los maricones, los ladronzuelos que roban motos.

La càmera i l'estil visual del film celebren els espais de la plaça Catalunya cap avall i la gent que els habita, tal com s'observa en la seqüència en què Ocaña parla sobre la seva amiga prostituta, Maria: en muntatge paral·lel, apareix l'amiga en una tenda de discs de la Rambla, embriagada, cantant i ballant amb un vestit llarg. Maria, a qui Ocaña té molta estimació, es veu reificada per la música diegètica d'Edith Piaf que, al seu torn, evoca el “París chico” amb el qual Ocaña compara les Rambles. Un altre exemple d'aquesta celebració de l'espai urbà és el muntatge en blanc i negre amb fotografies d'arxiu de la primera manifestació d'homosexuals a Barcelona convocada pel Front d'Alliberament Gai de Catalunya a la Diada de l'any 1977. Mentre la càmera atorga moviment a les fotografies mitjançant zooms, s'escolta la banda de so amb el crit reivindicatiu dels manifestants: “¡Libertad sexual!”.

4 L'antropòleg Manuel Delgado reflexiona sobre la naturalesa d'aquests dos espais urbans diferenciats encara en l'actualitat: “La separació simbòlica entre l'Eixample i el nucli antic expressa, així mateix, la distància entre, d'un costat, una ciutat socialment i morfològicament ordenada i transparent, connectada amb els ideals de vida burgesa domesticada, i, de l'altre, una ciutat desassossegant, “perillosa”, associada al “vici”, a la delinqüència, al mite de la “inseguretat ciutadana” i a les classes marginades, tot allò que fou un dia el barri Xino.” (<<http://mecagoeneleixample.blogspot.com.es/2010/02/manuel-delgado-ciutat-nova-ciutat-vella.html>> [01.02.2014])

Aquest documental esdevé un tribut tant a la vida privada i a l'art irreverent d'Ocaña com a la Ciutat Vella de Barcelona, poblada per subjectes col·lectius marginats pels discursos oficials. Aquest procés de dignificació també s'observa en la circularitat de l'obra: una obertura i un tancament lírics que repeteixen els mateixos paisatges urbans amb la música instrumental d'Aureli Vila. A la darrera escena, una sèrie de tràvelings frontals i laterals segueixen Ocaña, que camina per les Rambles apaivagades durant l'albada. I en els crèdits finals, la càmera s'atura al seu portal, subratllant la idea que el personatge funciona com a metonímia de l'espai urbà tal com l'ha proposat Nazario Luque:

Ocaña era la Plaza Real que salía a pasear por las Ramblas [...] La escalera era un hervidero de maricones, árabes, pinchotas. La historia de la escalera del número 12 ha sido y sigue siendo el más fiel retrato de la Plaza Real. (Luque, 1994: 25)

A *Ocaña, retrat intermitent*, el protagonista parla sempre en castellà i incorpora, tant en la seva creació artística com en els seus espectacles teatrals, elements de la cultura popular i el folklore andalús. Tot i així, Ventura Pons també integra en el documental aspectes de la cultura popular catalana com la música instrumental d'Aureli Vila amb reminiscències de sardana catalana, o els capgrossos en la processó que escenifiquen al barri Gòtic. D'aquesta manera el director posa èmfasi en la hibridació cultural que ha caracteritzat la cultura col·lectiva de Barcelona. *Ocaña...* testimonia la refiguració de Barcelona a partir de l'arribada de la immigració andalusa amb la seva llengua i costums propis. En aquest sentit, recupera els subjectes subalterns coincidint amb un film de la "tercera via", *La pell cremada* (Josep Maria Forn, 1964), que representava a l'immigrant andalús, el "charnego", que ve a buscar oportunitats econòmiques a la Barcelona del boom turístic dels 60 i pateix la discriminació de classe. El documental de Pons insisteix en la intersecció de la identitat sexual i de classe en Ocaña, qui reivindica el proletariat però amb certa distància: "Me parecen divinos, los obreros. Pero me han jodido mucho también."

Pons recupera les peculiaritats culturals d'Ocaña no només com un element pintoresc de la cultura barcelonina, sinó que subverteix la pretesa unificació i homogeneïtzació de la identitat nacional catalana (Martí-Olivera, 2005: 82). Altrament, a *Ocaña...*, l'apropiació paròdica de la folklòrica, la "manola" o ballarina gitana andalusa, que s'equipara al nucli antic de la capital catalana, connecta amb la tipificació que s'ha fet de Barcelona com a dona gitana. Significativament, la banda sonora dels Jocs Olímpics del

1992, la rumba de Los Manolos, es refereix a la capital catalana com a “Gitana hechicera” destacant la hibridació cultural com a element constituït de la ciutat. En aquest cas, l’exploració del multiculturalisme es converteix en una estratègia per reinventar la ciutat i fer-la atractiva per al mercat internacional (Martí-Olivella, 2005: 78–79).

■ 3 La Barcelona olímpica

A finals dels 70, emergeix la nova comèdia catalana amb un important èxit comercial en l'àmbit autonòmic. Es tracta de pel·lícules corals que segueixen el model de la comèdia i *screwball* americana, d'interrelacions amoroses en l'entorn urbà. La comèdia catalana reflecteix l'ambient de la Barcelona preolímpica: l'optimisme, l'eufòria dels Jocs Olímpics del 92, el desig col·lectiu d'oblidar els anys del franquisme i de modernitzar la ciutat i els costums socials. Aquest nou gènere anava dirigit als joves barcelonins urbans i cosmopolites, en els quals hi destaquen uns comportaments influïts per la revolució sexual, l'hedonisme i la despreocupació per la política. A la vegada, l'auge de l'oci i el consum als inicis dels 80 inclou el cinema entre els recursos d'oci urbà, i la comèdia catalana competeix a les taquilles amb les superproduccions nord-americanes a causa de la globalització de la cultura de masses (Balibrea, 2004).

A partir de la transició, es configurarà un model de la capital catalana moderna i oberta a Europa, que durà a la formació de la marca Barcelona, un producte exportable i espectacularitzat destinat a l'intercanvi comercial. Un dels mètodes per transformar el model en marca és l'aprofitament dels recursos amb capital simbòlic que té la ciutat, com l'arquitectura modernista o el mar Mediterrani. Això s'observa en els directors forans que solen construir imatges estetitzants i exotitzants d'una ciutat més per ser vista que viscuda, fent un ús superficial del patrimoni de l'arquitectura modernista de la ciutat.⁵ En canvi, Ventura Pons adopta la forma comercial de la comèdia oferint al públic català un producte d'entreteniment personalitzat sustentat per la cultura i la llengua locals de la Barcelona del moment. A les seves comèdies rodades a Barcelona –*Què t'hi jugues, Mari Pili?* (1990) i

5 Alguns exemples d'aquesta tendència són *Barcelona* (Whit Stillman, 1994), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Gaudí Afternoon* (Susan Seidelman, 2002), o *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). Així mateix, la comèdia catalana també s'inclinava a mostrar la ciutat com un producte de consum per al turisme, a pel·lícules com *Barcelona* (Ferran Llagostera, 1986), *Un submarí a les estovalles* (Ignasi P. Ferrer, 1991) o *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994).

Aquesta nit o mai (1991)– no es mostra la perspectiva turística ni l'arquitectura icònica de la ciutat, sinó uns espais recognoscibles pels barcelonins que responen al nou *look* europeu de la Ciutat Vella que comença a viure un procés de gentrificació. També són eloqüents els tipus de vida que porten els personatges representants de la classe mitjana emergent a qui van dirigides les pel·lícules: joves estudiants, una ambiciosa venedora de joies, una caixera d'hamburgueseria, una perruquera, una venedora de barrets, una directora de cinema, transformistes, cambrers, etc., que comparteixen pis, es llancen a relacions esporàdiques i gaudeixen de les possibilitats d'una ciutat desproblematizada.

■ 4 Barcelona a la darrerria del segle XX

A partir de *El perquè de tot plegat* (1994), Pons canvia les comèdies urbanes costumistes i comercials per un cinema més personal, de narrativa intimista i d'estil visual sobri. El director aporta una mirada *auteurista*⁶ adaptant obres literàries catalanes contemporànies, en les quals emergeix la Barcelona postolímpica, modernitzada i integrada en l'economia global. En aquest gir de l'obra del director, exerceixen influència els textos d'una nova generació de dramaturgs que representen una ciutat genèrica sense referències locals com Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet o Lluís Anton Baulenas.

Catalunya, des de mitja dècada dels 80, viu l'expansió de la societat del consum amb el capitalisme de mercat lliure, però també s'hi impulsen polítiques que patrocinen la normalització cultural i lingüística catalana; els productes culturals regionals competeixen amb els efectes homogeneïtzadors de la cultura de consum transnacional. Malgrat que segueix utilitzant la llengua catalana, Ventura Pons representa en els films de finals de mil·lenni els trets globalitzats de l'àmbit urbà contemporani. Els espais habituals a partir de *El perquè...* són els anònims de la ciutat com carrers,

6 El reconeixement transnacional de l'obra de Ventura Pons com a cinema d'autor urbà s'inicia amb les seves adaptacions literàries. El director aporta una reflexió metacinematogràfica sobre l'elecció dels temes de l'obertura i el tancament de *El perquè de tot plegat* que reafirma la seva posició *auteurista* a partir de llavors: “Empezaría con la voluntad y cerraría con la duda para expresar, subliminalmente, la situación en la que yo me hallaba. Estaba claro que me encontraba en un período de transición y que iba a hablar de eso en la película. [...] Pero, desde mi punto de vista, la película va más allá: significa la necesidad de búsqueda de nuevos temas y conceptos narrativos que iban a llegar con mis próximas películas” (Campo Vidal, 2004, citació extreta del web oficial de Ventura Pons).

carreteres, pisos, bars, etc., a diferència de les pel·lícules rodades per directors de fora (Whit Stillman, Pedro Almodóvar o Woody Allen), que solen representar els exteriors de la ciutat amb finalitat estètica. En el cinema de Pons, els paisatges urbans estandarditzats integren una imatge versemblant i de vegades distòpica de la ciutat, que és concorde amb els efectes alienadors de l'individualisme, la dissolució dels llaços familiars i la incomunicació en la societat actual. Així doncs, Pons contradiu la Barcelona renovada que a partir dels Jocs Olímpics es promociona per atreure una emergència de massa de turistes i inversions de capital estranger.

El perquè... parteix d'un llibre de relats curts de Quim Monzó que es desenvolupen a Barcelona, però no s'hi troben particularitats locals de la ciutat, sinó que les localitzacions i els personatges són universalitzables. Com ha assenyalat Edgar Illas, a l'obra de Monzó, l'únic tret cultural distintiu és l'ús del català:

[...] this inherent tension between the unidentified characters and spaces, and the highly particularizing language of the stories, may be interpreted as an attempt to imagine Barcelona and Catalonia as fully globalized places that still maintain their vernacular language. (Illias, 2012: 170)

Encara més, a *El perquè...* de Monzó, la narració ràpida i fragmentària recorda el ritme de la vida urbana, i el comportament i el llenguatge dels personatges recorda els habitants joves de la Barcelona contemporània i la seva llengua. En l'obra de Monzó, Pons hi reconeix un món que li és molt proper i s'interessa sobretot per l'estructura de microhistòries, que serà un format recurrent en les seves adaptacions cinematogràfiques posteriors.⁷

Pons torna a l'estructura de mosaic o collage a *Carícies* (1997), basada en l'obra teatral de Sergi Belbel, que al seu torn s'inspira en *La Ronda* d'Arthur Schnitzler. En aquest film, Barcelona es converteix en una ciutat homologable a qualsevol altra ciutat global postmoderna. El canvi significatiu que introdueix el director a l'obra són les imatges visuals de la ciutat que funcionen com a reforç de la violència verbal i física entre els personatges. Però, malgrat que Pons fa explícit l'espai urbà al·ludit en l'obra de teatre, “[...] the shots of low-life Barcelona are dreamlike, as Pons hints at a fan-

7 Cal recordar que, a finals del segle XX, es torna habitual, tant en el cinema com en la literatura, la disgregació del relat clàssic a partir de la fragmentació narrativa, que s'associa a la complexitat, l'atomització i la vertiginositat de la vida urbana del moment. Un exemple emblemàtic és *Short Cuts* (Robert Altman, 1993), pel·lícula basada en nou relats i un poema de Raymond Craver.

tasy rather than a brutally real world” (Faulkner, 2004: 98). Mitjançant el llenguatge cinematogràfic, el director representa una metròpoli no reconeixible –amb l'excepció de l'estació de Sants i el Molino del Paral·lel– que esdevé claustrofòbica, formada per carreteres no identificables i espais idèntics entre ells. Els crèdits inicials i les transicions entre escenes són uns *tràvelings* en càmera ràpida que adopten el punt de vista d'un cotxe corrent pels carrers anònims i nocturns de la ciutat. Una d'aquestes transicions és el punt de vista des de l'interior d'un metro; una altra és un *tràveling* frontal que segueix el vagabund de la pel·lícula circulant per les vies de la ciutat com si es tractés d'un vehicle.

Manuel Castells (2010) descriu l'època actual com una era informacional que ha efectuat nous patrons espacials i temporals. El sociòleg distingeix entre “the spaces of flows” –espais de fluxos de capital, informació, imatges, símbols, etc.–, que es donen en les societats xarxa de les ciutats globals com Barcelona, i “the spaces of places” –llocs com espais viscuts vinculats a la identitat i la memòria o les arrels històriques–. Segons Castells, l'espai de fluxos es correspon a la lògica de dominació de les minories globals de la societat postindustrial que esborra les especificitats locals:

Elites are cosmopolitan, people are local. The space of power and wealth is projected throughout the world, while people's life and experience is rooted in places, in their culture, in their history. (Castells, 2010: 415)

L'espai de fluxos a *Carícies* es visualitza en les seqüències de transició, les imatges del trànsit i de la circulació de vehicles i persones en càmera ràpida. Aquests espais no es defineixen per la localització geogràfica, sinó per fluxos ahistòrics en què les distàncies s'escurcen i la informació es transmet ràpidament.⁸

Igualment, Ventura Pons s'interessa per l'enfocament narratiu de l'obra de teatre de Belbel, ja que li permet la dislocació temporal i l'estructura circular amb la qual, a l'epíleg de la pel·lícula, es torna a l'escena del començament. El rellotge a dalt de l'edifici del BBVA de la plaça Catalunya, que es veu reiteradament en les seqüències de transició, assenyalava l'ordre cronològic del film. Primer les manetes giren veloçment cap endavant, però al final de la pel·lícula giren en sentit contrari fins a arribar a la mateixa hora de l'obertura del film; així és com es reprèn l'escena inicial. Castells propo-

8 Sally Faulkner (2004) ha comparat la representació de la ciutat a *Carícies* amb l'“abstract space” que Henri Lefebvre associa a la lògica del capitalisme en què l'espai és més concebut que viscut.

sa que l'espai de fluxos de la societat xarxa s'organitza al voltant d'una pauta de temps diferent a la lineal, "the timeless time", que correspon al flux instantani de capital i informació:

Space and Time, the material foundations of human experience, have been transformed, as the space of flows dominates the space of places, and timeless time supersedes clock time of the industrial era. (Castells, 2010: 1)

El temps atemporal de la lògica espacial de fluxos interromp els ritmes biològics i socials, el temps dividit entre passat, present i futur, i es fixa en un temps present o en un futur propi dels projectes. Aquest nou paradigma espaciotemporal repercuteix en les relacions que apareixen a *Carícies*: ambivalents, distants, tan hostils i agressives com els plans a càmera ràpida que separen les històries. Els personatges són incapaços de comunicar-se, es parlen com autòmats i mostren desinterès per l'altre en diàlegs incomplets o truncats. Malgrat que la societat xarxa del tardocapitalisme es caracteritza per ser hipersocial, les relacions humanes es dispersen i passen a assemblar-se a l'intercanvi comercial que aliena la comunicació i l'expressió dels afectes. Com mostra el film de Pons, els habitants de la ciutat de finals del segle XX es veuen cosificats perquè l'espai mercantilitzat i globalitzat que els envolta també els constitueix com a individus.

Per tant, les històries dels personatges s'associen a la ciutat dels plans transicionals en càmera ràpida, però és justament en l'epíleg on s'insisteix més en aquesta correspondència. El penúltim diàleg s'emmarca amb dos plans del carrer des del punt de vista del personatge que interpreta Rosa Maria Sardà. En aquesta escena, el vincle entre mare i fill és econòmic; el fill vol dir una cosa, però es queda en blanc. Això pot interpretar-se com una referència a la mercantilització de les relacions interpersonals i a l'absència de memòria o vincle amb el passat motivats per la lògica del temps atemporal i l'espai de fluxos.

Tanmateix, el missatge de l'epíleg és positiu: ofereix la possibilitat d'escapar de la ciutat distòpica que se'ns ha presentat i de tornar a connectar amb l'espai urbà a partir de la consecució de la intimitat entre desconeguts. L'escena de les carícies entre la mare i el veí ferit contrasta visualment amb la primera part de la pel·lícula: se'ns presenta a càmera lenta la imatge difuminada i enlluernada amb la presa sobreexposada, els colors clars que s'oposen als foscos de la ciutat nocturna, i la banda de so que reforça la idealització de l'encontre amb la cançó "Jo em donaria a qui em volgués", de Maria del Mar Bonet. Aquests mecanismes cinematogràfics fan que

l'experiència de l'espectador davant la pantalla sigui corporal, a partir d'una "haptic visuality" que apel·la al sentit tàctil, a la memòria i a l'aproximació intersubjectiva, davant la visió merament òptica de l'entorn desconnectat del subjecte que mira (Marks, 2000: 22).

Tot i que l'espai al final de *Carícies* continua essent la mateixa ciutat que hem vist al llarg del film, ha canviat el mode d'ocupar-lo, hi ha una reconexió dels personatges i de l'espectador amb l'espai que ha esdevingut íntim, viscut, experimentat físicament i no només vist a la distància. La càmera es desplaça i passa a enfocar el carrer des de l'angle de l'altura de la finestra. Ja no és la ciutat hostil i alienadora d'abans, sinó el trànsit en càmera lenta i el temps que s'alenteix per intensificar sensorialment l'experiència de la ciutat viscuda com l'espai dels llocs que descriu Manuel Castells.

En aquest final, el llenguatge cinematogràfic torna a celebrar l'espai urbà com veïem a *Ocaña...*, però ja no es tracta d'un escenari reconegut i arrelat històricament, sinó d'un carrer qualsevol de Barcelona.⁹ *Carícies* remet així a la idea que la reconciliació entre els habitants i la ciutat global passa pel reconeixement de l'altre. Al final, el personatge que interpreta Rosa Maria Sardà acaricia el veí ferit i li diu "et tractaré com una mare, millor i tot", creant un vincle que va més enllà de la família biològica, tema recurrent en el cinema de Pons.

■ 5 Els llocs de la memòria¹⁰

A partir de l'última dècada, en algunes pel·lícules de Ventura Pons, sobretot a *Barcelona (un mapa)*, hi trobem una revisió de l'espai de llocs de la ciutat o l'espai local arrelat històricament, amb localitzacions i referències precises a la capital catalana. Així doncs, aquestes produccions de les últimes

9 Sally Faulkner (2004: 147) subratlla que el director rebutja tant la nostàlgia de l'espai rural, freqüent en el cinema peninsular, com l'arquitectura modernista vinculada a la identitat històrica catalana; i relaciona aquest final amb el concepte de Henri Lefebvre d'espai absolut o representacional que és experimentat pels que l'habituen.

10 Segons l'historiador Pierre Nora, la memòria ha quedat relegada a la historiografia, una representació estàtica del passat vinculada als esdeveniments, i per això s'han creat *lieux de mémoire*, llocs de memòria materials, simbòlics i funcionals, llocs experimentats col·lectivament com monuments, símbols, arxius historiogràfics, documentals, etc. (Nora, 1989: 17). Mentre les elits polítiques espanyoles han fundat el mite del progrés basat en la negació del passat per crear un país modern, integrat a Europa i orientat al futur, la memòria s'ha desplaçat de l'àmbit institucional al cultural generant els llocs de memòria i la història d'identitats subalternes.

dècades connecten amb *Ocaña, retrat intermitent* perquè compensen l'absència de narratives oficials sobre la memòria col·lectiva ciutadana.

L'any 2000, Rosa María Sardà protagonitza *Anita no perd el tren*, pel·lícula que Pons adapta del relat *Bones obres* de Lluís-Anton Baulenas i amb la qual el director torna al gènere de la comèdia. Anita ha treballat de taquillera al cine Capri durant més de trenta anys però la prejubilen perquè el propietari ven el terreny a una multinacional que decideix que la imatge d'Anita no encaixa amb la nova empresa. L'argument del film parteix d'un fet cada vegada més quotidià: la demolició d'un cinema de barri de tota la vida per construir-hi una sala multicines i el reemplaçament de persones, en aquest cas basat en la discriminació per l'edat.

A *Anita...*, Pons mostra amb un registre còmic l'altra cara del famós eslògan "Barcelona, posa't guapa" que l'Ajuntament de Barcelona llançà el 1985 per la campanya preolímpiques. L'espai urbà està cada vegada més cotitzat pel mercat immobiliari i els interessos especulatius forans i del capital estan per sobre dels interessos dels habitants de la ciutat. En la pel·lícula, una gran multinacional s'apropia d'un espai amb caràcter històric per treure'n benefici econòmic i hi construeix unes sales multicines, és a dir, una arquitectura estandarditzada pròpia de l'espai de fluxos que es desvincula de la diversitat històrica de les societats. Manuel Castells parla de l'"arquitectura de la fi de la història":

My hypothesis is that the coming of the space of flows is blurring the meaningful relationship between architecture and society. Because the spatial manifestation of the dominant interests takes place around the world, and across cultures, the uprooting of experience, history, and specific culture as the background of meaning is leading to the generalisation of ahistorical, acultural architecture... (Castells, 2010: 449)

Pons també apunta a l'evolució del cinema com a fenomen social a Barcelona mitjançant un *flashback* des de la perspectiva de la taquillera: del "destape" del postfranquisme al cinema art amb públic universitari fins a la multisala que resulta de l'emergència del consum cultural global. La pel·lícula parla, doncs, de la importància de la memòria popular de la ciutat vinculada a les sales de cine de barri tradicionals que han quedat desfasades, com l'Anita, en relació amb la joventut sense memòria dels multicines actuals. Tot i que Anita ha estat reemplaçada, continua anant cada dia al seu lloc de treball on ara hi ha un forat i els treballadors de la constructora. Així comença una relació sexual amb l'home-excavadora que, justament, té el rol d'enderrocar el món de la taquillera. Per tant, sembla exposar la idea que de les ruïnes també pot sorgir l'esperança i la comunicació amb l'altre.

El 2004 Pons torna a adaptar un text de Lluís-Anton Baulenas i roda *Amor idiota*, una pel·lícula que inclou referències explícites a la ciutat representada de forma pertorbadora amb un ritme neguitós i moviments de càmera subjectiva a l'espatlla, zooms i escombrats bruscos que transmeten l'ansia del protagonista i narrador Pere-Lluc. Se'ns mostren un cúmulo d'imatges difuses en càmera ràpida que frustren la visió escòpica i el consum visual de la ciutat per part de l'espectador, mentre la veu en *off* de Pere-Lluc la descriu:

Barcelona, capital mediterrània antiga i olímpica, orgullosa, posseeix tota una sèrie d'habitants indígenes que diuen que li falta el caràcter de les grans urbs europees però a pesar d'això, no se'n van. Desorientada acull forans que la titllen de provinciana, no accepten que la ciutat és el que és i no el que ells voldrien que fos, però a pesar d'això, es queden. Barcelona és com una *senyorona* d'edat que es va tornar a sentir jove i guapa gràcies al lífting dels Jocs Olímpics i que no pot entendre per què de cop cada dia sembla dilluns. Que es pregunta per què li volen retirar tan ràpid el carnet vip de la història del món. I, entre uns i altres, [...] molta gent intentant que la ciutat sobrevisqui, entre ells m'hi trobo jo.

L'obra de Baulenas situava l'acció a l'any següent dels Jocs Olímpics, però Pons ho fa al 2004, i ho justifica afirmant que deu anys més tard la desorientació de l'home contemporani segueix essent la mateixa (Campo Vidal, cita extreta del web oficial de Ventura Pons). El tancament de la pel·lícula conté, a més, una referència intertextual al final de *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936), obra sobre el desenvolupament del capitalisme generat durant la revolució industrial. Pons localitza la parella d'*Amor idiota* allunyant-se amb les mans agafades per una carretera rodejada per un polígon industrial. Per tant, tal com ocorre a *Carícies* i a *Anita...*, torna a suggerir una lectura segons la qual les relacions humanes tenen l'alternativa de resistir als efectes alienadors de la ciutat contemporània.

A *Barcelona (un mapa)* (2007), Ventura Pons canvia la forma d'imaginar la ciutat respecte a les pel·lícules de finals de mil·lenni en què l'espai urbà globalitzat tendia a esborrar les empremtes del passat i de la memòria col·lectiva. Aquesta pel·lícula es basa en la peça *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé, presentada en un cicle de teatre a la sala Beckett dedicat a la capital catalana. El director Toni Casares decidí tractar en aquest cicle el localisme amb referències sociopolítiques explícites respecte a l'universalisme del teatre anterior:

Els autors no gosen circumscriure les seves ficcions a paisatges gaire propers o reconeixadors, potser per una voluntat de major universalitat per a les seves obres o potser,

més probablement, per tal d'evitar que la seva història no sigui llegida com a exemple de res ni com a lliçó per a ningú; tal com manen els cànons d'una visió atònita i perplexa respecte al món, pròpia de finals del segle XX. [...] Hem de trobar a l'escenari els nostres llocs, els nostres carrers, els nostres noms, les nostres paraules, les nostres pors, les nostres il·lusions, les nostres circumstàncies. [...] Volem trobar Barcelona a l'escenari. Mirar-la, redescobrir-la, reinventar-la... (Casares, 2003: 38–39)

Així mateix, com a reacció a les polítiques d'amnèsia històrica de la transició i a la cultura de l'oblit col·lectiu del capitalisme global, els darrers anys es constata a tota la Península un boom de la memòria històrica (Labanyi, 2007).¹¹ Això ha motivat produccions culturals amb una tendència a la reconstrucció realista del passat i la representació melancòlica de les víctimes del franquisme. Però l'opció de Ventura Pons a *Barcelona (un mapa)* és ben diferent: el director escull la contra-memòria de la ciutat, però no la vinculada a la República sinó al bàndol dels vencedors de la guerra civil, omplint un buit del discurs oficial sobre la història catalana. A més, Pons no recupera el passat com si fos un temps autònom allunyat del present, sinó que en fa una reconstrucció creativa en relació amb la identitat nacional, política i cultural actual.

El director problematitza els llocs de la memòria col·lectiva de Barcelona a través d'una sèrie de recursos narratius i visuals. L'obertura i el tancament de la pel·lícula són imatges d'arxiu en blanc i negre del noticiari de propaganda, el No-do, que el director manipula combinant-les amb imatges de ficció. En aquestes seqüències s'anuncia l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona al final de la guerra civil el 26 de gener de 1939 i s'hi veu una massa de gent fent la salutació feixista. En els crèdits inicials, la banda de so és la veu del general Juan Bautista Sánchez que desmenteix la idea que Catalunya és separatista i antiespanyolista i agraeix l'entusiasme amb el qual els catalans reben els vencedors. En els crèdits finals, Pons inclou les imatges d'arxiu del general Sánchez i una veu que llegeix un fragment d'un article del 1939 de Wenceslao González Oliveros sobre la necessitat d'un procés de “reespanyolización cultural de Catalunya”. A continuació de les imatges d'arxiu, tant a l'obertura com al tancament del film, hi ha una panoràmica de Barcelona des de Montjuïc en blanc i negre; el

11 A l'Estat espanyol hi hagué un debat públic entorn a la memòria de la guerra civil i la dictadura franquista que culminà amb el projecte de la Ley de la Memoria Històrica del 2006. Aquesta llei s'ha vist insuficient ja que no inclou l'obertura de les fosses comunes i relega la memòria de les víctimes al plànol familiar i personal. Per la seva banda, el 2008 la Generalitat de Catalunya aprovà el projecte de Llei de fosses que estableix la responsabilitat dels poders públics de localitzar, exhumar i identificar les restes.

muntatge dialèctic per encadenat continua la panoràmica en color. Amb aquest recurs s'evoca que hi ha continuïtat entre el passat i l'actualitat i que, per tant, la bona acollida que va tenir el nacionalcatolicisme a Catalunya i els anys posteriors de dictadura encara tenen conseqüències a la Barcelona contemporània.

Convé subratllar que l'encadenat que passa de les imatges en blanc i negre al color s'inicia a l'altura de les Tres Xemeneies del Paral·lel, icona de la industrialització de Barcelona al segle XIX, del progrés econòmic i de l'auge de la burgesia catalana a la qual remet el film. Mentre a *Ocaña, retrat intermitent*, el director registrava la memòria dels perdedors localitzats al sud de la ciutat, aquí l'escenari principal de la narració és un pis decadent de l'Eixample. En aquest pis hi vivia un franquista propietari d'una fàbrica, que abusava de la seva filla, Rosa, amb la qual tingué un fill. A l'actualitat, hi viuen la Rosa i el seu marit Ramon, i lloguen habitacions a: la Lola, una professora de francès que lamenta la desideologització de la societat actual; el David, un futbolista frustrat que treballa de guàrdia de seguretat en un centre comercial; i la Violeta, una immigrant argentina que té feines precàries en què l'exploten.

A la nit, el Ramon i la Rosa es dirigeixen per separat a les habitacions dels llogaters per demanar-los que marxin. Les converses que mantenen els personatges s'interrompen pel muntatge paral·lel de les seves memòries que permeten a l'espectador visionar l'exterior del pis de l'Eixample. Aquests *flashbacks* en càmera subjectiva remetent a l'espai mental o el record del personatge i presenten una altra qualitat d'imatge amb colors i angles distorsionats, acompanyats per la música inquietant de Carles Cases.

També apareixen elements enigmàtics i irracionals en la vida quotidiana dels personatges: la Rosa i el David senten veus a la nit, el Ramon somia amb les bombes de la guerra civil, la Rosa i el Santi (germà/fill de la Rosa) senten un terratrèmol, el Ramon veu com la fotografia de l'artista Rubio es mou, el Santi veu com el diari de Rosa s'escriu al temps que el llegeix, etc. Aquestes manifestacions de circumstàncies il·lògiques, la mescla d'allò real i allò imaginari, del present i el passat, es vinculen a un retorn del passat traumàtic en forma d'aparició fantasmal o de tornada d'allò reprimat. Jo Labanyi explica aquest mode d'al·ludir al passat en pel·lícules com *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972):

The texts that avoid realism and focus on the past as a haunting, rather than as a reality immediately accessible to us, retain a sense of the difficulty of understanding what it was like to live that past, as well as making us reflect on how the past interpellates the present. (Labanyi, 2007: 112)

Quant als espais urbans a *Barcelona (un mapa)*, els edificis emblemàtics de la ciutat es subverteixen reiteradament, com el pla en contrapicat de la Lola i el seu fill que tenen al darrere la Sagrada Família i criden per manifestar el seu rebuig a la comercialització que es fa del monument per al turisme, tal com revela la Lola: “Jo, si fos la Sagrada Família, també em posaria a cridar veient tot el que hi ha al meu voltant i sense possibilitat d’escapar.” Igualment, la Rosa es queixa del soroll que hi ha al carrer: “Quan no és l’any Gaudí, és l’any Dalí, o de qui sigui...”, fent remissió a la ciutat d’esdeveniments, mercantilitzada com a espectacle cultural. A causa de la terciarització de l’economia de les ciutats postindustrials, una de les estratègies per atreure turistes i inversors que apunta Balibrea és “la restauración del patrimonio histórico, arquitectónico y artístico que la mayoría de las veces hace un uso interesado y simplificador del pasado colectivo” (Balibrea. 2004). Per tant, a *Barcelona (un mapa)* es suggereix que, en comptes de produir un sentit de lloc entre els seus habitants, el procés de rehabilitació de la història de la ciutat per al consum cultural, l’ha estandarditzat.

Un altre exemple d’aquesta perspectiva pessimista dels elements de valor simbòlic de la ciutat és la fantasia del Santi i la Rosa de cremar la torre Agbar, la Sagrada Família, la torre Mapfre i l’hotel Ars, el Liceu, el passeig de Gràcia, l’estació de França, el Barça, el Museu d’Art Contemporani, la plaça Catalunya i les Rambles. Aquest conjunt representa els espais hegemònics dels mitjans de comunicació massiva, associats al turisme, la burgesia i el poder econòmic, que al film són revisitats i desfamiliaritzats a través de l’òptica crítica dels personatges.

També es representen els no-llocs, espais on no s’hi viu, de trànsit o consum, com mitjans de transport, carreteres, estacions, aeroports, centres comercials, etc. Aquests s’anteposen a la construcció concreta i simbòlica de l’espai que localitza una cultura: “Como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria” (Augé, 2000: 98). Un dels *flashbacks* mostra el David treballant de vigilant de nit en unes grans superfícies, espai que descriu com angoixós i sinistre. Igualment, els plans de Violeta esperant en una parada i viatjant a casa amb l’autobús transmeten la desesperança del personatge que viu l’alienació generada pel no-lloc. En un altre *flashback*, la Lola es troba al mig d’una cruïlla de blocs de pisos i la càmera fa una panoràmica en contrapicat d’acompanyament a la mirada del personatge per tal de transmetre la seva sensació de claustrofòbia. Aleshores, la Lola comenta: “Observo un momento la gent que viu a dintre... Cap arquitecte és capaç de fer una cosa així”.

De fet, en el procés d'urbanització de Barcelona hi ha hagut un distanciament entre els arquitectes i els ciutadans, i malgrat que es deia que es feia “por bien de la democratización espaciosocial, en nombre y por bien de la integración barcelonesa en el contexto europeo, se hizo ya desde el principio sin la colaboración y la consulta continuada y directa de la ciudadanía” (Balibrea, 2004). Aquesta és una qüestió que Barcelona comparteix amb les ciutats globals: “There has always been a strong, semiconscious connection between what society (in its diversity) was saying and what architects wanted to say. Not any more.” (Castells, 2010: 449) Per tant, encara que al film de Pons hi ha múltiples referències explícites a Barcelona i al seu passat històric, s’hi representa l’“arquitectura de la fi de la història”, una arquitectura estandarditzada i acultural que obstaculitza l’arrelament identitari (Castells, 2010: 449).

A *Barcelona (un mapa)*, el temps passat des del franquisme fins a l’actualitat no es diferencia per seqüències, sinó que es dissol amb el temps de la narració. Significativament, la pel·lícula acaba amb la Rosa caminant pel passadís vestida d’home i unes sobreimpressions dels plans en blanc i negre de la Rosa al mateix passadís en diferents moments de la seva infància, fins a arribar al dia que baixa les escales de l’edifici agafada de la mà del pare per anar a donar la benvinguda a les tropes franquistes. Així doncs, els repetits encadenats de plans corresponents a temps diferents i les irrupcions de la consciència dels personatges que es confonen amb el present narratiu indiquen la perpetuació dels esdeveniments del passat a què es fa referència.¹²

Segons Castells, a finals del segle XX, la influència de la tecnologia de la informació i la comunicació fa que el temps lineal es flexibilitzi i s’interrompi amb l’encreuament de connexions. El nou temps atemporal es caracteritza per la possibilitat d’ésser a diferents llocs a la vegada i la compressió del temps. Això és així perquè l’espai de fluxos “dissolves time by disordering the sequence of events and making them simultaneous, thus installing society in an eternal ephemerality” (Castells, 1996: 467).

Mitjançant els recursos cinematogràfics que hem assenyalat, Pons articula el passat traumàtic a partir del trop de l’aparició inquietant que accen-

12 A l’anàlisi que fa del film, Anton Pujol considera útil la noció de Gilles Deleuze “Crystal image” per descriure les fissures de la narració i la fusió del l’esdeveniment passat amb el present: la cristallització de la imatge virtual i l’actual i la integració del present i del passat en situacions temporals pures pròpies del cinema modern. La imatge-cristall s’oposa al règim orgànic de la imatge-moviment i capta un temps no cronològic de capes que coexisteixen en un mateix pla (Pujol, 2009: 67–68).

tua la duració dels seus efectes: “what matters about the past is its unfinished business, which requires critical reflection and action in the present” (Labanyi, 2007: 109). D’aquesta manera, el passat franquista, simbolitzat a la pel·lícula a través de la violència de l’incest dintre del microcosmos familiar, segueix influint la societat de la Barcelona actual pel que té de reaccionari el model de modernització econòmica que han implantat al país les classes dirigents. En la pel·lícula trobem multitud d’exemples de denúncia al progrés neoliberal de la Barcelona globalitzada com la pèrdua de valor de les idees, l’especulació alimentària, la pròpia mercantilització de la ciutat o la del cos que, en la societat de consum, du a problemes com l’anorèxia, etc. Pons emfatitza la coexistència del passat franquista i el present, assenyalant la carència d’un procés real de “desfranquització” a Catalunya, on a la transició prevalgué la restauració de les institucions locals de govern, les autonomies i els pactes de l’oblit, a la vegada que la identitat cultural de base local, lligada al temps i l’espai històricament construïts, van essent substituïts per una xarxa de fluxos informatius.

■ 6 Conclusions

Hem intentat demostrar l’ineludible coincidència dels canvis polítics, socials i culturals produïts a Barcelona des de finals del segle passat amb la representació dels escenaris urbans en el cinema de Ventura Pons. Des de la seva primera pel·lícula, el director ha seguit la propensió del cinema català en la projecció de la capital catalana com moderna i lliberal, diferenciada del binomi ciutat-camp tradicionalment dominant en el cinema fet a Madrid. A través del documental, Pons ofereix primer un testimoni urgent del moviment contracultural barceloní durant la transició. Després passa a la comèdia catalana desenfadada i d’entreteniment que revela la renovació de la ciutat olímpica amb l’emergència de la societat de consum i la classe mitja urbana. Més tard, l’obra de Pons fa un gir personal a partir d’adaptacions de textos literaris: les seves pel·lícules presenten ambigüïtat referencial i espais urbans estandarditzats que són reflex del nou paradigma espaciotemporal de l’era de la informació descrita per Manuel Castells.

En síntesi, en les pel·lícules de Pons que hem examinat es manifesta la pèrdua progressiva de credibilitat de la promesa de modernització i europeïtzació de Barcelona, perquè ha implicat la implantació d’un model de globalització econòmica i un desarrelament històric i cultural col·lectiu que desplaça i aliena els habitants de la ciutat i la seva idiosincràsia. Algunes obres de Pons del nou mil·lenni es converteixen en els llocs de memòria

que transmeten una idea problemàtica de la identitat catalana i de la ciutat que s'oposa als discursos triomfalistes oficials, especialment *Barcelona (un mapa)* en què Pons fa remissió a la falta d'una ruptura amb el passat del nacionalcatolicisme franquista en el procés de modernització econòmica de la capital catalana. ■

■ Bibliografia

- Augé, Marc (2000 [1992]): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Mizraji, Margarita (trad.), Barcelona: Gedisa [orig. francès: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, 1992].
- Balibrea, Mari Paz (2004): “Barcelona: del modelo a la marca”, *Fòrum de cultura, democràticem la democràcia*, Barcelona, <<http://www.e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=5932>> [01.02.2014].
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1976): “Space and Narrative in the Films of Ozu”, *Screen* 17:2, 41–73.
- Burch, Noël (1969): “«Nana», ou les deux espaces”, dins: *Une praxis du cinéma*, París: Editions Gallimard, 40–58.
- Campo Vidal, Anabel (2004): *Ventura Pons. La mirada libre*, Madrid: Fundación Autor. Extractes del capítol “El cine es vida” <<http://www.venturapons.com/catala.html>> [01.02.2014].
- Casares, Toni (2003): “Text de presentació del cicle ‘L’acció té lloc a Barcelona’”, *Pausa.20*, Dossier, 36–39, <<http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-20/laccio-te-lloc-a-barcelona-toni-casares>> [01.02.2014].
- Castells, Manuel (2010): *The Information Age: Economy, Society and Culture* [Vol. 1: *The Rise of the Network Society*. Vol. 2: *The Power of Identity*. Vol. 3: *End of Millennium*], Oxford: Blackwell.
- Delgado, Manuel (2010): “El cor de les aparences”, *Blog de Manuel Delgado*, <<http://mecagoeneleixample.blogspot.com.es/2010/02/manuel-delgado-ciutat-nova-ciutat-vella.html>> [01.02.2014].
- D’Lugo, Marvin (2010): “Landscape in Spanish Cinema”; dins: Harper, Graeme / Rayner, Jonathan (ed.): *Cinema and Landscape*, Bristol / Chicago: Intellect, 117–230.
- Faulkner, Sally (2004): “Catalan city cinema: violence and nostalgia in Ventura Pons *Caricies*”, *New Cinemas* 1:3, 141–148.

- Gardies, André (1993): *L'espace au cinéma*, París: Méridiens Klincksieck.
- Illas, Edgar (2012): *Thinking Barcelona. Ideologies of a Global City*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Labanyi, Jo (2007): "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today* 28:1, 89–116.
- Luque, Nazario (1994): "En compañía de Ocaña", *El Europeo* 49 (primavera), <<http://nazarioluque.com/obra006.htm>> [01.02.2014].
- Lury, Karen (1999): "Space/place, city and film", *Screen* 40:3 (tardor), 229–303.
- Martí-Olivella, Jaume (2005): "Textual screens and city landscapes: Barcelona and the touristic gaze", *Chasqui* 34, Special Issue 2: *Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes*, 78–94.
- (2011): "Catalan cinema: An uncanny transnational performance"; dins: Keown, Dominic (ed.): *A Companion to Catalan Culture*, Rochester, NY: Tamesis, 185–205.
- Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University.
- Nora, Pierre (1989): "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations* 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory* (Spring), 7–23, <<http://www.history.ucsb.edu/Faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf>> [01.02.2014].
- Pons, Ventura (web oficial): <<http://www.venturapons.com/catala.html>> [01.02.2014].
- Pujol, Anton (2004): "The authentic queen and the invisible man: Catalan camp and its conditions of possibility in Ventura Pons's *Ocaña, retrat intermitent*", *Journal of Spanish Cultural Studies* 5:1, 83–99.
- Smith, Paul Julian (2003): "Catalan Independents? Ventura Pons niche cinema", dins: *Contemporary Spanish Culture. TV, Fashion, Art and Film*, Cambridge: Polity Press, 113–143.
- Soja, Edward (2009): "Taking space personally"; dins: Warf, Barney / Arias, Santa (ed.): *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London: Routledge, 11–35.
- Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*, Madrid: Siglo Veintiuno de España.

- Maribel Rams, University of Massachusetts Amherst, Spanish and Portuguese Program, 131 County CIR / Hampshire House 209, USA-Amherst, MA 01003, <malbuisse@spanport.umass.edu>.

Zusammenfassung: In seinem umfangreichen filmischen Werk exploriert und redefiniert Ventura Pons die nationale und kulturelle katalanische Identität von der post-franquistischen *transició* bis in die Gegenwart durch die Darstellungen der Stadt Barcelona, die er in seinen Filmen liefert. In diesem Beitrag werden die Bilder und Verweise auf diese urbanen Landschaften in ausgewählten Filmen des katalanischen Regisseurs analysiert, welche von der Neuausrichtung Barcelonas als Symbol des antifranquistischen Widerstands und der Verteidigung demokratischer Freiheiten in der Zeit der *transició* bis hin zum kritischen Blick auf die Auswirkungen reichen, die die aktuelle kapitalistisch geprägte Modernisierung auf die Stadt hat. ■

Summary: In his extensive filmography, Ventura Pons explores and redefines the national and cultural Catalan identity, from the Transition to the present day, through the representation of the cityscape of Barcelona. In this article, we analyze the visual images and the allusions to the cityscapes in some of the Catalan filmmaker's movies that reach from the configuration of Barcelona as a symbol of the anti-Francoist resistance and the defense of the democratic liberties to the examination of the effects that the current capitalist modernization has had. [Keywords: Ventura Pons; Barcelona; Transition; Olympic Games; Catalan Comedy; Globalization; spaces of flows; spaces of places] ■

Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons

Esther Gimeno Ugalde (Boston)

■ 1 Introducción

En un artículo reciente Josep-Anton Fernández (2012) apuntaba que si tuvieran que señalarse tres de las características más enfatizadas por la recepción crítica de Pons, se podrían mencionar las siguientes: en primer lugar, lo relativo a lo performativo, a la teatralidad, a la sexualidad y a la identidad. En segundo lugar, la importancia de Barcelona y su omnipresencia en el imaginario cinematográfico del cineasta catalán, tema que será abordado en detalle por Maribel Rams en este mismo dossier.¹ Y, en tercer lugar, la práctica de adaptar textos literarios de autores catalanes, tendencia especialmente destacada desde mediados de la década de los 90 que concedió a Pons el “reconocimiento crítico fuera de su país” (Smith, 2002: 67).

Cabe puntualizar que ninguno de los rasgos mencionados arriba es excluyente del otro sino que incluso llegan a converger y a complementarse en varias de sus películas.² Por otro lado, si bien es cierto que estas podrían ser algunas de las características que mejor definirían la obra de Pons y que más han sido reseñadas por la crítica, me parece oportuno señalar un cuarto aspecto que se muestra, de modo transversal, en los tres rasgos anteriormente apuntados. Me refiero a la constante presencia de la cultura y la lengua catalana en sus filmes.

Es preciso recordar en este contexto que Ventura Pons es uno de los directores con una trayectoria más sólida y continuada no solo del cine catalán sino en lengua catalana. El mismo director ha atribuido el éxito de su cine a la propia creencia en la cultura y lengua catalanas: “La clau del

1 Fouz Hernández dedica un capítulo de su último libro (2013: 133–161) al cine de Ventura Pons centrandolo el interés en el cuerpo masculino y la ciudad de Barcelona.

2 En el citado ensayo Fernández (2012) pone justamente como ejemplo de esta convergencia *Barcelona (un mapa)*.

meu èxit és que m'he cregut la meva cultura, el meu país i la meva llengua” (Pons en Petrus, 2011: 13). Anabel Campo Vidal, por su parte, también ha subrayado la adscripción cultural del cineasta: “Si las películas de Pons pueden identificarse como propias de un lugar y una cultura determinados, no hay duda que el cine de Ventura Pons es culturalmente catalán [...]” (Campo Vidal, 2004: 25).

Aunque presente en la mayor parte de sus trabajos, la lengua catalana se mezcla y “dialoga” —en el sentido bakhtiniano— con otras lenguas, distintos acentos, jergas y dialectos. Llego así al término de polifonía, concepto clave que servirá para abordar la cinematografía de Pons desde un nuevo ángulo y, al mismo tiempo, actuará de eje vertebrador para analizar algunos de sus filmes más representativos de los últimos tiempos.

■ 2 Ventura Pons, un director “con acento”

En un texto en el cual se analizaba la representación de lo étnico en el cine norteamericano, Robert Stam (1991) tomó como referencia la preferencia de Bakhtin por las metáforas auditivas y musicales (voces, entonación, acento y polifonía) y aplicó el término “juego polifónico de voces” por primera vez en los estudios de cine.

Prestar especial atención a la voz y a lo sonoro, en una época en la que lo visual predomina sobre lo auditivo, deviene especialmente productivo para dilucidar discursos subyacentes.³ Este enfoque de estudio no está reñido ni tampoco resta importancia a los elementos visuales, sino todo lo contrario. En este sentido, mi propuesta de análisis se circunscribe a lo que Michel Chion (1994) ha denominado “audio-vision”:

And yet films, television, and other audiovisual media do not just address the eye. They place their spectators – their audio-spectators – in a specific perceptual mode of reception, which in this book I shall call audio-vision. [...] The objective of this book is to demonstrate the reality of audiovisual combination – that one perception influences the other and transforms it. We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well. (Chion, 1994: XXV–XXVI)

Mientras que en música el término “polifonía” se refiere a la superposición de dos o más líneas melódicas, en su acepción etimológica, como

3 Fue precisamente Michel Chion quien denunció la escasa atención que había recibido el sonido en los estudios de cine: “Theories of the cinema until now have tended to elude the issue of sound, either by completely ignoring it or by relegating it to minor status” (Chion, 1994: XXV).

recuerda Michaël Abecassis, la palabra *polyphōnia* significa variedad de tonos o voces (Abecassis, 2010: 34). Partiendo pues del significado polisémico del término, parece oportuno prestar atención a las distintas voces y melodías que aparecen más explícitamente en los textos filmicos pero también a aquellas que se muestran de modo más sutil y que, a su vez, contribuyen a conformar un rico engranaje polifónico.⁴ Además de la voz de los personajes, lo sonoro y lo musical serán de particular interés para estudiar el entramado polifónico en la obra cinematográfica de Pons. El juego polifónico de voces, sonidos y músicas en la extensa filmografía del cineasta barcelonés crea una textura auditiva compleja que se convierte tanto en propuesta narrativa como estética.

Aunque este no será un tema que aborde aquí en detalle, la polifonía en Pons se manifiesta en el mismo hecho de que buena parte de sus películas son adaptaciones de obras literarias ajenas.⁵ Pese a estar dotadas de un lenguaje y estilo cinematográfico personal, en las adaptaciones de Ventura Pons resuena el eco de la voz de prestigiosos autores de la literatura catalana contemporánea: autores de narrativa como Quim Monzó, Lluís-Anton Baulenas o Jordi Puntí y dramaturgos como Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel o Lluïsa Cunillé. Pero dejando a un lado el terreno de la adaptación —aspecto, por otro lado, profusamente estudiado por numerosos investigadores⁶— es preciso enfatizar que una de las formas más explícitas a través de las cuales se manifiesta la polifonía en sus películas es la pluralidad idiomática, tema que desarrollaré en detalle a lo largo de este ensayo.

Como sostiene Hamid Naficy en su célebre obra *An Accented Cinema...*, “[...] most accented films are bilingual, even multilingual, multivocal, and multiaccented” (Naficy, 2001: 24). La metáfora auditiva que emplea el autor al referirse al “accented cinema” enfatiza características múltiples que trascienden a lo acústico o verbal y que incluyen elementos narrativos y visuales, rasgos estéticos, contextos de producción, etc.:

[...] open-form and closed-form visual style; fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure; amphibolic, doubled, crossed, and lost characters; subject matter and themes that involve journeying, historicity, iden-

4 En este contexto, es interesante recordar que una película presenta en sí múltiples textos y subtextos que aparecen en los subtítulos, intertítulos, diálogos y *voice-overs* (Abecassis, 2010: 33).

5 Las adaptaciones de Pons —especialmente las teatrales— se convierten, como ha señalado Sosa-Velasco (2009: 84), en “intersecciones” entre el texto original y el medio cinematográfico.

6 Smith (2002), Zatlin (2007), Türschmann (2009), Pujol (2010), Fernández (2012), etc.

tity, and displacement; dysphoric, euphoric, nostalgic, synaesthetic, liminal, and politized structures of feeling; interstitial and collective modes of production; and inscription of the biographical, social, and cinematic (dis)location of the filmmakers. (Naficy, 2001: 4)

La obra de Pons, como trataré de ilustrar aquí, comparte algunas de las características del “cine con acento”⁷ (Naficy, 2001), en particular el multilingüismo, hecho que también permitiría aplicar el término de “director con acento” (“accented director”) al cineasta catalán. Cabe señalar que Naficy subraya lo auditivo –o más exactamente lo verbal– al usar la “lengua” como metonimia del exilio, la diáspora y la migración y aplicar el calificativo de “accented” a un cine heterogéneo realizado por directores exiliados, diaspóricos y postcoloniales, situados fuera del *mainstream*, que plasman en su obra la resistencia contra la homogeneización cultural.⁸ A pesar de que en sentido estricto Ventura Pons no pertenece a ninguno de estos grupos, comparte algunos rasgos propios de los “directores con acento”, en tanto que su cine es símbolo de resistencia a la homogeneización cultural y lingüística y plantea alternativas a discursos hegemónicos.

■ 3 Bilingüismo y multilingüismo el cine de Pons

Ventura Pons es el cineasta catalán con una trayectoria más extensa en lengua catalana (Gimeno Ugalde, 2013: 235–236). Sin embargo, aunque en la mayoría de ocasiones sus filmes se consideren versiones originales catalanas, los universos diegéticos creados por el director barcelonés se convierten a menudo en espacios de convivencia (y supervivencia) entre distintas lenguas. Destaca especialmente el uso que hace de diferentes estrategias narrativas y técnicas para transformar textos escritos en catalán en filmes bilingües o multilingües.

La alternancia del catalán y el castellano se presenta en varios trabajos de Pons, convirtiéndose casi en una marca identitaria de su filmografía. Tres adaptaciones cinematográficas realizadas en el primer lustro del nuevo

7 Naficy habla del “accented style”, enfatizando distintos aspectos “(1) language, voice, address; 2) accented structures of feeling; 3) tactile optics; 4) third cinema aesthetics; 4) border effects, border writing; 5) themes; 6) authorship and autobiographical inscription” (Naficy, 2001: 22–36).

8 Atom Egoyan, Fernando Solanas, Chris Marker, Gregory Navas, Emir Kusturica, etc. “[...] they operate independently, outside the studio system or the mainstream film industries [...]” (Naficy, 2001: 10 y 10–17).

siglo servirán de ilustración y análisis en este ensayo: *Anita no perd el tren* (2000), *Amor idiota* (2004) y *Animals ferits* (2005).

Anita no perd el tren, basada en un monólogo en catalán de Lluís-Anton Baulenas (*Bones obres*, inédito), es un filme bilingüe en el que la actriz María Barranco, de origen andaluz, encarna el papel de una extrovertida vecina llamada Natalia que se caracteriza por su ironía y por su acusado acento. El actor madrileño José Coronado —en el papel de Antoni, un obrero de la construcción— muestra sus dotes interpretativas en catalán, mientras que Rosa María Sardà —en el rol protagónico de Anita— habla en catalán en todos los diálogos, excepto en aquellos en los que conversa con la vecina andaluza. Los diálogos de *Anita no perd el tren* se alternan con breves monólogos en *voice-over*, en los cuales la protagonista nos cuenta su propia historia, y con varios *camera speech*, en los cuales Anita se dirige directamente al espectador.

En *Amor idiota*, película basada en la novela *Amor d'idiota* (2003) de Baulenas, la alternancia de lenguas se presenta a través de un cuidado trabajo de edición que se correspondería a lo que Bleichenbacher ha denominado “edited code-switching” (Bleichenbacher, 2008: 192). Con este término, el autor alude a tomas de distintas conversaciones —cada una de ellas monolingüe pero en lengua distinta— que se unen en una sola escena mediante un movimiento de cámara o mediante el proceso de edición. En este caso, la yuxtaposición de lenguas es fruto del trabajo de edición:

[...] scenes where different conversations, which are each monolingual but in different languages, are conjoined through camera movement or editing into a single scene. Thus, the juxtaposition of turns in different languages appears purely as a result of cinematic editing. (Bleichenbacher, 2008: 192)

Aunque los diálogos de *Amor idiota* estén rodados en escenas monolingües —en castellano o catalán— el trabajo de edición realizado por el director permite que, en su conjunto, la obra resultante se convierta en una cinta bilingüe. Siguiendo la novela de Baulenas, el narrador de la historia es Pere Lluç (Santi Millán) pero en la narración cinematográfica la perspectiva subjetiva se enfatiza mediante el uso recurrente de la voz en off, en catalán, a través de la cual el protagonista relata sus acciones y sus sentimientos. Los breves incisos en off (en catalán) se intercalan a menudo con conversaciones (en castellano) mediante la técnica del “edited code-switching”.⁹

9 En otras ocasiones los cortes que se intercalan con la voz en off son *flash-backs* que nos sitúan en otro tiempo y espacio. Ver también Gimeno Ugalde (2011) para el análisis del

A partir de una colección de historias de Jordi Puntí (*Animals tristos*, 2002), *Animals ferits* es –como el mismo director la ha definido– un “puzzle multilingüístico”.¹⁰ Las historias del libro de Puntí se convierten en una tragicomedia de episodios entrecruzados en los que conviven culturas y lenguas distintas. En la versión filmica, no solo se muestra la diferencia interlingüística (catalán, castellano, inglés y quechua) sino también la intralingüística reflejada en el uso de diferentes variedades del español, concretamente la variedad peruana (Gerardo Zamora), la mexicana (Patricia Arredondo) y la argentina (Cecilia Rossetto). Con este juego polifónico de voces, Pons presenta una Barcelona postmoderna donde conviven personajes procedentes de culturas distintas, dando también voz a algunos sujetos subalternos.

La diferencia intralingüística aparece en muchas otras películas de Pons y sirve, de modo especial, para caracterizar a los personajes. Refiriéndose al cine francés de preguerra, Abecassis (2010: 33) señalaba precisamente que “accented voices using the same language as a lingua franca not only convey a group identity, and identify someone regionally or socially, but are laden with cultural heritage”. Pese a tratarse de una oralidad ficticia, los acentos sirven en el cine para construir personajes más verosímiles y caracterizarlos como individuos, a la vez que permiten determinar su pertenencia social y geográfica. Uno de los ejemplos más destacados de Pons lo encontramos en *Què t’hi jugues, Mari Pili?* (1991), una comedia de jóvenes urbanitas donde la caracterización de Macarena (Amparo Moreno), la gitana, no solo se lleva a cabo a través de la repetición de los eternos tópicos que recaen sobre los miembros de esa comunidad (como la venta ambulante de ajos y otro tipo de artículos) sino también, y de modo particular, mediante el uso del lenguaje, recurso que permitió además al director crear uno de los personajes más divertidos de su cinematografía.

■ 4 Estrategias polifónicas en *Barcelona (un mapa)*

En *Barcelona, mapa d’ombres* (2004), obra teatral en la que se basa *Barcelona (un mapa)* (2007), Lluïsa Cunillé explota hábilmente tanto su propia condición bilingüe como el bilingüismo del público receptor de su obra, pues el tercer acto de la pieza teatral –que se corresponde al diálogo entre el arren-

empleo de esta técnica en otros filmes catalanes: *Salvador* (Hueriga, 2006) y *El coronel Macià* (Forn, 2006).

10 En “Sobre *Animales heridos*”, web oficial de Ventura Pons: <<http://www.venturapons.com>> (consulta: 01.05.2014).

dador (“Ell”) y la extranjera (“Estrangera”)— aparece en castellano en el original. Cunillé sigue así una tendencia habitual en contextos de producción bi-/multilingüe pues, tal y como afirma Lukas Bleichenbacher, “[...] multilingual authors may write with an equally multilingual audience in mind, which results in an endolingual and multilingual context of literary production and reception” (Bleichenbacher, 2008: 23).

La adaptación a la gran pantalla de Pons no solo respeta la estructura narrativa en cinco actos de Cunillé,¹¹ sino que —en términos lingüísticos— también emplea la misma estrategia que la escritora, haciendo que los diálogos de las secuencias 1, 2, 4 y 5 se hablen en catalán y siendo el diálogo de la tercera secuencia el único en castellano. La extranjera del texto original, procedente de un país latinoamericano innominado, se convierte en la adaptación fílmica de Pons en Violeta, una inmigrante argentina a la que confiere presencia y voz una extraordinaria María Botto, acompañada por Josep Maria Pou, veterano actor de cine y teatro. A pesar de que en la secuencia del diálogo entre Violeta y Ramon, este último comparta el mismo código lingüístico que Violeta, la otredad de la joven se muestra en su modo distinto de hablar. Como sostiene Martínez-Carazo, refiriéndose a los sujetos inmigrantes en el cine:

[...] accent, lexicon and morphosyntax, and not language (nor even racial features in numerous cases), is the sign of otherness. Their speech, in addition to its phonetic peculiarities, carries a social and regional charge. Behind the concrete meaning of each word hides a series of added signifiers such as class, education, place of origin and degree of integration that determine the recently arrived immigrant’s position in the social scale. (Martínez-Carazo, 2010: 167)

Pons da voz “real” a la inmigrante y enfatiza su otredad lingüística. La marca de alteridad más explícita es su acento, su léxico y su morfosintaxis. Pero la no pertenencia a la sociedad en la que vive también se hace patente en las diferencias que la misma joven observa entre su lugar de origen y la ciudad que la acoge, una ciudad hostil de consumo exacerbado. Esto se evidencia en los diálogos que aparecen también en la pieza original, como demuestran estos ejemplos: “Se bota tanta comida aquí” (Cunillé, 2008: 413) o “Aquí para que alguien la mire a una a los ojos tiene que cortarse un

11 Como recuerda Fernández (2012: 122): “The film follows the structure of Cunillé’s play in five scenes, each centering on a dialogue between the two characters in which the walls of the Eixample flat are witness to the characters’ confessions: their secrets, personal dramas, frustrations, fantasies and ambivalent relationship with their urban and social environments”.

dedo por lo menos o caerse por la calle” (Cunillé, 2008: 416). Pero al mismo tiempo la joven muestra interés en integrarse, hecho que se refleja en su intención de aprender catalán: “Mire..., ahora que voy a tener más tiempo, voy a aprender catalán, así que hábleme desde ahora mismo y así me acostumbro” (Cunillé, 2008: 414).

El juego polifónico de esta obra, no obstante, no acaba aquí. *La Bobème* atraviesa todo el texto dramático de Cunillé, cuya acción “se desarrolla en la medida en que lo hace también la ópera” (March, 2009: 17). La ópera de Puccini avanza en la medida en que “se conecta la radio, se alude a la función, se escucha una parte o se canta un trozo” (*ibid.*). Pero mientras en el original de Cunillé esta referencia intermedial (teatro-ópera) se muestra a través de las acotaciones y de los diálogos, en la adaptación de Pons se explotan hábilmente elementos del lenguaje cinematográfico. En el plano visual, el dentro de campo nos muestra cómo los personajes de Pons apagan y encienden la radio; en el auditivo, las imágenes se acompañan a veces de una música acusmática¹² que en determinados momentos pone en evidencia la estrechez conceptual de la clásica dicotomía entre música diegética y no diegética, a todas luces insuficiente para describir otras categorías musicales intersticiales (“inbetween categories”) (Kassabian, 2001: 42–47).¹³

Igualmente interesante, sobre todo en lo referente al estudio de la polifonía, es el discurso del General Juan Bautista Sánchez emitido por radio el 26 de enero de 1939 cuando las tropas franquistas ocuparon Barcelona. En el original de Cunillé la voz sin cuerpo del General Sánchez se escucha en el último acto, sobreimpuesta al trágico final de *La Bobème*, haciendo persistir en la memoria una de las sombras que recaen sobre la remodelada y modernizada Barcelona (Buffery, 2007: 392). En la adaptación de Pons, por el contrario, este discurso ocupa un lugar prominente, apareciendo ya a modo de prólogo en la misma escena de apertura. La escena inicial, que se abre con imágenes reales en blanco y negro que documentan tanto la

12 Para Chion (1994: 71), “[A]cusmática (una antigua palabra de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer) significa «que se oye sin ver la causa originaria del sonido», o «que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas». La radio, el disco o el teléfono, que transmiten los sonidos sin mostrar su emisor, son por definición medios acusmáticos”.

13 En realidad, ciertos microclímax narrativos de la adaptación de Pons van acompañados de esos espacios intersticiales para los que, en la década de los 70, Earle Hagen había acuñado el término “source scoring”, refiriéndose con ello a la música que se situaría entre la diegética y la no diegética. En *Scoring for Films* (1971), Hagen establecía una diferencia entre “source music” (= diegetic music), “dramatic scoring” (= nondiegetic music) y “source scoring” (Kassabian, 2001: 42–47).

entrada de las tropas de Franco a la capital catalana como su recibimiento masivo por parte de los catalanes en la Plaça de Catalunya,¹⁴ al compás de una suave música extradiegética –ora interrumpiendo, ora acompañando el discurso radiofónico del General Sánchez. Unos segundos después, esa voz sin imagen toma cuerpo a través de dos apariciones breves, dos tomas en blanco y negro, que muestran un plano medio corto del General. De esta manera, la alocución radiada original se ve acompañada de unas imágenes trucadas que visualizan de modo ficticio el discurso de Sánchez, interpretado por Daniel Medrán:

Os diré en primer lugar a los barceloneses, a los catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas. También digo a los españoles, que era un gran error eso de que Cataluña era separatista, de que Cataluña era antiespañola... En ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la cordialidad de Barcelona. (Cunillé, 2008: 448)

El filme termina con imágenes en blanco y negro (no reales) del General, en un plano medio corto, leyendo el discurso en un estudio radiofónico. La panorámica de la Barcelona del 1939 se encadena entonces en una panorámica en color que muestra la misma ciudad en la época actual mientras el discurso prosigue:

Con castellana lealtad me complace manifestar que cuarenta años de progresiva desespañolización exige un esfuerzo inmediato y continuo de signo contrario. En la reespañolización de Cataluña espero poner lo principal en mi empeño, desde la primera enseñanza hasta la alta cultura; auténtica y única explicación de muchos acontecimientos y actitudes lamentables, incluso en los órdenes al parecer más distantes de la esfera espiritual. (Discurso transcrito de la película)

En esta escena de epílogo, Pons recurre a una estrategia narrativa polifónica que a simple vista pasa desapercibida al espectador. Este discurso final es polifónico en la medida en que el General ficticio se apropia de las palabras de otro pues, como ha señalado Josep-Anton Fernández, la parte final de su discurso se corresponde, en realidad, a una entrevista realizada a Wenceslao González Oliveiros (primer gobernador de Barcelona bajo Franco), publicada originalmente en *La Vanguardia Española* el 5 de agosto de 1939 (Fernández, 2012: 132). Pons juega así con la polifonía de voces –General Sánchez y Wenceslao González Oliveiros–, creando un nuevo discurso que, sin real, resulta verosímil.

14 Estas imágenes reales se entremezclan con planos de imágenes tratadas que muestran a Rosa, de niña, con su padre recibiendo a las tropas franquistas.

■ 5 La voz de los “Otros” en *Forasters*

En el último epígrafe de este ensayo, analizaré *Forasters* (2008), obra que permitirá abordar la alteridad cultural, lingüística y musical que representa el sujeto extranjero y que se ve traducida en una multiplicidad de voces que ayudan a crear un rico juego polifónico en el filme de Pons. La figura del “Otro” –sean “forasters”, marginados o cualquier tipo de sujeto subalterno– aparece en su filmografía ya desde los inicios pero el sujeto extranjero, el “foraster” o no autóctono, cobra peso especial en esta adaptación cinematográfica de la pieza homónima de Sergi Belbel.¹⁵

En su famoso ensayo, Spivak (1999) alertaba del peligro que implica la construcción del “Otro”, ya que bajo ciertas circunstancias puede conducir a una representación homogénea e indiferenciada del mismo. Según Spivak, esto puede ocurrir cuando se toma al “Otro” como simple sujeto de conocimiento y se dejan de lado a los sujetos reales. Pons no incurre de modo alguno en tal simplificación, pues en su filmografía ese “Otro” no es único ni homogéneo, sino un “Otro” plural. No es un solo “Otro”, en singular, sino “Otros”, en plural.

La historia de *Forasters* se construye a partir de repeticiones a múltiples niveles¹⁶ pero el hecho de que los “Otros” sean primero los vecinos andaluces –“los otros catalanes”, como los denominaba Candel (1964)– y cuarenta años después lo sean los inmigrantes del norte de África revela el carácter dinámico de las identidades y las culturas, en general, y el de la catalana, en particular.¹⁷ Pons se halla lejos de dibujar un retrato amable o ejemplar de la sociedad catalana; su intención, por el contrario, es poner sobre la mesa un tema de gran calado social obligando al espectador a reflexionar sobre cómo las sociedades de acogida reciben a sus inmigrantes: “Gentussa” es el apelativo que utiliza Emma (Anna Lizaran), la matriarca moribunda, para referirse a sus vecinos andaluces y “moros de

15 El título de Belbel es *Forasters, melodrama familiar en dos temps*, mientras que el de Pons es, como indica el intertítulo del filme, *Forasters, melodrama familiar entre dos segles*.

16 El cáncer de Emma y el de su hija Anna; la llegada de nuevos vecinos, primero los andaluces y luego los marroquíes; la historia de Anna y Santi; la historia fugaz de Rosa y Ahmed, etc. Helena Buffery (2007: 393) describe con todo lujo de detalles ese juego de dobles y repeticiones en el texto dramático de Belbel que se repite de manera muy similar en la adaptación de Pons.

17 “[...] other, the upstairs neighbors, those strangers from a far-off land –Andalusia in the sixties, Morocco at present– who will also form part of this repetitive game that is life in the film *Strangers*.” Fuente: “My Third Belbel”, <<http://www.venturapons.com/forasters/notesdirectoreng.html>> (consulta: 15.04.2014).

merda” el que usa su marido Francesc (Joan Pera) –ya de anciano– para aludir a los nuevos vecinos. El rechazo de la familia catalana a los inmigrantes queda perfectamente sintetizado en el dicho popular que pronuncia el abuelo en uno de los diálogos del filme: “hostes vingueren que de casa ens tragueren”. La familia catalana espera que los “forasters” –antes andaluces, hoy marroquíes– se asimilen a la cultura que les acoge, idea que Emma expresa abiertamente en una de las conversaciones familiares.

En el plano visual, el cambio de tonalidad constituye la marca más evidente que emplea Ventura Pons para subrayar los saltos cronológicos y el encadenado, a su vez, la forma más explícita de mostrar el paralelismo entre las historias de esos “Otros”. En el plano auditivo, esa diferencia cultural también se enfatiza a través de lo musical. Sin embargo, al desdeñar –o mejor dicho, al mostrar la incapacidad de apreciar– las notables diferencias entre unos y otros, los distintos ritmos musicales de las familias vecinas son percibidos simplemente como “ruidos” por una familia catalana llena de prejuicios. Mientras que, en el marco temporal del pasado, Emma se queja de la música de sus vecinos andaluces, en el marco presente, su marido protesta por la música de los nuevos vecinos: “Deixeu de tocar aquesta música, moros de merda, deixeu de tocar els collons d’una vegada”, dice Francesc hostilmente. La actitud xenófoba de Emma y su marido contrasta con la actitud abierta y receptiva de la sobrina, algo que se muestra de modo explícito en su reacción ante la música de los vecinos. Cuando la música bereber del piso de arriba interrumpe el primer momento de complicidad entre esta y su tía Anna, la joven reacciona irónicamente y dice: “Ja va bé una mica de vida en aquesta escala de mòmies”. Aunque la diferencia musical aparece repetidamente en la película –flamenco, por una parte, y música autóctona bereber, por la otra–, el contraste más explícito se observa en una escena con encadenado en la cual, en cuestión de décimas de segundo, se traslada al espectador de una época a otra. El salto temporal se acentúa también a través de lo acústico con un repentino cambio de música.

El “accented cinema” pone énfasis en lo oral, lo vocal y lo musical, es decir, en los acentos, entonaciones, voces, música y canciones que contribuyen a delimitar identidades individuales y colectivas (Nacify, 2001: 24–25). Asimismo, la alteridad se puede mostrar a través del uso de la lengua y del acento: “[S]tress, intonation and the use of a particular vocabulary by a foreign character all contribute to making the film multilingual” (Abecassis, 2010: 33). Al emplear aquí el calificativo de “multilingüe”, Abecassis se refiere, en realidad, a la diversidad lingüística o más concretamente al

acento que revela la procedencia de los personajes dejando al descubierto su alteridad. En *Forasters* los “Otros” hablan otra lengua para comunicar entre sí –en el caso de unos, español con marcado acento andaluz, y en de los otros, bereber– pero emplean el catalán como lengua franca para dirigirse a la familia vecina. Al hablar catalán, la matriarca andaluza, su hijo mayor (Salva), la asistenta dominicana (Patricia) o Ahmed demuestran deseo de integración y un intento de proximidad pero su acento delata su alteridad, subrayando a menudo la distancia entre “autóctonos” y “forasters”.¹⁸

Tanto en lo referente al aspecto cultural como al lingüístico, los distintos personajes de la película oscilan entre la proximidad y la distancia. Y aunque todos los “forasters” se esfuerzan por hablar la lengua del lugar que los acoge, esto es, el catalán, la distancia de los nuevos inmigrantes del Norte de África es inevitablemente mayor. A nivel fílmico, esto se hace particularmente explícito en las escasas expresiones en bereber que quedan incomprensibles tanto para la familia catalana como para la propia audiencia, ya que no aparecen subtituladas. Al omitir los subtítulos de estas frases, el espectador queda sumergido en una percepción auténtica de la otredad (Berger, 2013: 313) que, por el contrario, no se percibe en el caso de los andaluces quienes, sin dejar de ser considerados “forasters”, tienen una cultura y una lengua más cercana a la de los “autóctonos”.¹⁹

Para Martínez-Carazo, en alusión a los personajes inmigrantes que vienen de mundos con culturas y lenguas distintas, la sensación de alienación que se deriva de la lengua en estos contextos es doble: por un lado, el espectador percibe el acento del inmigrante cuando habla la lengua que para él es extranjera –en este caso, el catalán– y, por otro, escucha la presencia de la lengua materna de los personajes, generalmente incomprensible para él. En sus propias palabras:

The sensation of alienation that is derived from language is thus doubled: on the one hand we hear the accent of the immigrant when he/she speaks Spanish [aquí catalán], and on the other, the presence of the mother tongue of the characters, generally still incomprehensible to the [...] audience. [...] tension arises between the distancing effect created by the presence of the foreigner with his/her mother languages, races, and/or

18 En alguna ocasión ellos mismos se encargan de enfatizar esta distancia como, por ejemplo, cuando Patricia habla de la vida familiar en su país sin ocultar cierto orgullo por tener una relación familiar con los suyos mucho más cálida y estrecha que la de su actual esposo (Francesc) con su respectiva familia.

19 Los diálogos en castellano son obviamente comprensibles para la audiencia de la versión original catalana.

accents, which incites the spectator to pay special attention to the subject represented and try to decipher his/her enigma. (Martínez-Carazo, 2010: 159)

En cualquier caso, la distancia entre “forasters” y “autóctonos” también se hace explícita en la primera conversación entre las dos matriarcas. La matriarca andaluza se esfuerza por hablar catalán con su vecina y se expresa con constantes cambios de código que convierten su discurso en un “catañol” aparentemente fluido. Sin embargo, el final de la escena revela que, a pesar de haber mantenido una conversación cordial con la vecina catalana, la andaluza no ha captado la esencia del mensaje: “¿Malalta?”, le pregunta al final, justo al salir por la puerta, “¿no se encuentra bien?”, lo que delata que, en realidad, no ha comprendido a Emma. Es entonces cuando esta le revela sin tapujos que padece cáncer y que se está muriendo. Si en la versión original catalana queda claro que el malentendido se debe al limitado conocimiento de catalán por parte de la vecina, en la versión doblada al castellano esta falta de comprensión podría atribuirse erróneamente a las capacidades intelectuales de la vecina andaluza, llegando incluso a parecer una mujer poco inteligente, lo cual contribuiría a alimentar el falso prejuicio del inmigrante ignorante que –cabe enfatizar– no está en absoluto presente en la versión original de Pons. Este ejemplo es clara evidencia de que el doblaje, más allá de los debates que suscita su práctica en términos artísticos, puede empobrecer o incluso distorsionar el mensaje original. No cabe duda que la polifonía o el juego de voces al que he dedicado este ensayo, y que constituye una importante característica del cine de Pons, pierde vigencia o cuando menos se diluye en cualquier versión doblada. Más que ningún otro, el cine de Ventura Pons, en tanto que “cine con acento”, merece ser visto en versión original para poder apreciar la riqueza de ese juego polifónico de voces. ■

■ Bibliografía

- Abecassis, Michaël (2010): “The voices of Pre-War French cinema: From polyphony towards plurilingualism”, in Berger / Komori (eds.), 33–47.
- Berger, Verena (2011): “Cine transnacional en Cuba: *Kleines Tropicana/ Tropicanita y Hacerse el sueco*”, in: Orduña, Javier / Siguan, Marisa (eds.): *Homenatge a Roberto Corcoll. Perspectives hispàniques sobre la llengua i literatura alemanyes*, Barcelona: Publicacions UB, 303–316.

- / Komori, Miya (eds.) (2010): *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Münster: LIT.
- Bleichenbacher, Lukas (2008): *Multilingualism in the movies. Hollywood characters and their language choice*, Tübingen: Francke.
- Blum, Andreas / Erdmann, Eva (eds.) (en prensa): *Mehrsprachigkeit im Kino. Formen der Sprachenvielfalt in aktuellen Filmen und Berichte aus der Filmproduktion*, Trier: Trier Wissenschaftlicher Verlag.
- Buffery, Helena (2007): “The *Placing of Memory* in contemporary Catalan theatre”, *Contemporary Theatre Review* 17:3, 385–397.
- Candel, Francisco (1965 [1964]): *Los otros catalanes*, Madrid: Península.
- Chion, Michel (1994 [1990]): *Audio-vision. Sound on Screen*, editado y traducido por Claudia Grobman, New York: Columbia University Press.
- (2009): *Film, a sound art*, traducido por Claudia Grobman, New York: Columbia University Press.
- Cunillé, Lluïsa (2008): “Barcelona, mapa d’ombres”, in: *Deu peces*, Barcelona: Edicions 62, 384–448.
- Fernández, Josep-Anton (2008): *El malestar en la cultura catalana: La cultura de la normalització 1976–1999*, Barcelona: Empúries.
- (2012): “Translating the enigma: Temporality and subjectivity in Ventura Pons’s *Barcelona (Un mapa)*”, in: Buffery, Helena / Caulfield, Carlota (eds.): *Barcelona: visual culture, space and power*, Cardiff: University of Wales Press, 119–132.
- Fouz Hernández, Santiago (2013): *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- George, David (2010): *Sergi Belbel and Catalan theatre: text, performance and identity*, Woodbridge, Suffolk, UK / Rochester, NY: Tamesis.
- Gimeno Ugalde, Esther (2011): “Bilingüisme i diglòssia al cinema català contemporani: *El coronel Macià* (Josep Maria Forn) i *Salvador* (Manuel Huerga)”, *Journal of Catalan Studies*, 305–324.
- (2013): “El cinema català d’avui: noves perspectives i nous reptes per a la llengua catalana”, in: Gimeno Ugalde, Esther / Fernandes Silva, Fátima / Serra Lopes, Francisco (eds.): *ACT 25, Catalunya / Catalunha. Relacions literàries i culturals entre Catalunya i Portugal*, Lisboa et al.: Húmus / Onada edicions, 119–159.
- Hagen, Earle (1971): *Scoring for Films*, Los Angeles: Alfred Pub. Co.

- Kassabian, Anahid (2001): *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, New York: Routledge.
- March Tortajada, Robert (2009): “Sobre(vivir) las sombras y los hilos”, *Líquids. Revista d'Estudis Literaris Ibèrics* 3, 3–32.
- Martínez-Carazo, Cristina (2010): “Immigration and plurilingualism in Spanish cinema”, in Berger / Komori (eds.), 157–171.
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema*, Princeton: Princeton U.P.
- Petrus, Anna (2011): “Ventura Pons. 25 anys de cinema” [entrevista a Ventura Pons], *De Cine* II:17 (marzo), 9–13.
- Pons, Ventura (s/f): “My Third Belbel”, web oficial de Ventura Pons: <<http://www.venturapons.com/forasters/notesdirectoreng.html>> [15.04.2014].
- Pujol, Anton (2010): “The cinema of Ventura Pons: Theatricality as minoritarian device”, *Journal of Adaptation in Film and Performance* 3:2, 171–184.
- Shohat, Ella / Stam, Robert (1985): “The cinema after Babel. Language, difference, power”, *Screen* 26:3–4, 106–138.
- Smith, Paul Julian (2002): “Independencia y literalidad: dos películas de Ventura Pons”, in: Lara, Antonio (ed.): *Literatura española y cine*, Madrid: Editorial Complutense, 65–78.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): “Can the subaltern speak?”, in: Nelson, Cary / Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 271–313.
- Stam, Robert (1991): “Bakhtin, Polyphony and Ethnic/Racial Representation”, in: Friedman, Lester D. (ed.): *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 251–276.
- Türschmann, Jörg (2009): “La vida de lo teatral. *Actrices/Actrius* (1996) de Ventura Pons”, in: Berger, Verena / Saumell, Mercè (eds.): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Viena / Berlín / Münster: LIT, 76–86.
- Zaltin, Phyllis (2007): “From stage to screen: The adaptations of Ventura Pons”, *Contemporary Theatre Review* 17:3, 434–445.

■ Esther Gimeno Ugalde, Boston College, Department of Romance Languages and Literatures, Lyons Hall 304E, 140 Commonwealth Avenue, USA-Chestnut Hill, MA 02467-380, <esther.gimeno.ugalde@bc.edu>.

Zusammenfassung: Ausgehend vom Konzept der Polyphonie, der Mehrsprachigkeit und der Stimmen- und Klangvielfalt im Kino von Ventura Pons, strebt der vorliegende Beitrag die Untersuchung des Werks dieses Regisseurs in einer neuen Perspektive an, die Parallelen zum “accented cinema” im Sinn von Naficy (2001) zieht. Das Ziel des Beitrags ist zu zeigen, wie die verschiedenen Sprachen, Akzente und Musikstücke, die sich in Pons’ Filmen finden, eine vielgestaltige narrative und ästhetische Ressource bilden, die vielfach mit der Darstellung von Anders-heit verbunden ist. Die Analyse verschiedener neuerer Filme von Pons, vor allem von *Barcelona (un mapa)* (2007) und *Forasters* (2008), erlaubt zu klären, bis zu welchem Punkt die Polyphonie ein charakteristisches Merkmal im Werk des Barceloniner Cineasten darstellt. ■

Summary: Taking as references the polyphony, multilingualism and the ample variety of voices and sounds in the cinema of Ventura Pons, this article aims to study his work from a new perspective enabling us to establish some parallelisms with the “accented cinema” (Naficy, 2001). The aim of this essay is to show how the multiple languages, accents and musics featured in his films become a prolific narrative and aesthetic resource, often linked to the representation of otherness. The analysis of some of Pons’ most recent films, among others *Barcelona (un mapa)* (2007) and *Forasters* (2008), will allow us to elucidate the extent to which polyphony constitutes a trademark in his work. [Keywords: Ventura Pons; Accented Cinema; polyphony; multilingualism; Barcelona; Catalan] ■



Hero, Martyr, or Saint? Rewriting Anti-Franco Resistance in Manuel Hueriga's *Salvador*

Josep-Anton Fernàndez (Barcelona)

■

The execution of anarchist militant Salvador Puig Antich in 1974 was one of the most important events in the final years of Franco's dictatorship.¹ It gave rise to an enormous political mobilisation in Catalonia and throughout Europe, and acquired a crucial symbolic status in Catalan democratic culture, with Puig Antich as a myth of anti-Franco resistance. Manuel Hueriga's biopic *Salvador (Puig Antich)* (2006) presents a deeply engaging narrative of these events. The film, a manifestation of the drive towards so-called "recuperació de la memòria històrica" in the last two decades, was widely acclaimed by audiences and critics alike, but also attacked for its sentimental, depoliticised presentation of the figure of the anarchist militant. What is at stake in the fictional revision of Puig Antich? This article analyses the uses of the past in Hueriga's *Salvador* by examining the antagonisms this film might be addressing and the kinds of consensus it tries to build. Indeed, the film was produced at a time in which the consensus of the monarchic Restoration was being eroded and new antagonisms were emerging, related to the public recognition of the legacy of the Spanish civil war, Catalan demands for increased devolution, and the development of new anti-capitalist movements. I argue that the film, through visual references to sports and games, represents metaphorically the shift from antagonism to agonism (from a relationship between enemies to a relationship between adversaries) that according to Chantal Mouffe (1993, 1999) is

1 This essay is part of the research project "Functions of the Past in Contemporary Catalan Culture: Institutionalisation, Representations, and Identity", carried out by the research group Identí.Cat (Llengua, cultura i identitat en l'era global) at the Universitat Oberta de Catalunya, and funded by the Spanish Ministry of the Economy and Competitiveness (FFI2011-24751).

necessary for the existence of a pluralist democracy. I also argue, however, that the mediation of the father figure and the drive to turn Salvador Puig Antich's execution into a generational experience that elicits the identification of today's younger audiences, not only empty Puig Antich of any political content, but make a moral reflection on political violence impossible.

Produced by media mogul (and former Trotskyite) Jaume Roures, written by Lluís Arcarazo based on Francesc Escribano's book *Compte en-re: La història de Salvador Puig Antich* (2001), and starred by German actor Daniel Brühl, the film presents the events through a narrative structure *in medias res*. It starts with Puig Antich's arrest in September 1973, during which he is severely wounded and police officer Francisco Anguas is killed. Upon his transfer to Barcelona's Presó Model, Salvador meets his defence lawyer, Oriol Arau (Tristán Ulloa). The first half of the film presents the story of Salvador's political engagement through Salvador's voiceovers as he gives an account to his lawyer of his involvement with the Movimiento Ibérico de Liberación (MIL) together with Santi Soler, the Solé Sugranyes brothers, Josep Lluís Pons Llobet, Jean Marc Rouillan and others, as well as his entrance into clandestinity, the MIL's bank robberies (or "expropriations"), Salvador's relationship with girlfriends Cuca (Leonor Watling) and Margalida (Ingrid Rubio), and finally his arrest. The second half of the film deals with the martial court trial in which Puig Antich was sentenced to death and the development of Salvador's friendship with prison officer Jesús Irurre (played by Argentinean actor Leonardo Sbaraglia), leading to the government's confirmation of the death sentence, the long, melodramatic scenes of the night Salvador spends with his sisters waiting for a pardon that never arrives, and concluding with his execution by garrotting and his funeral.

Critical reception of the film was generally good, although it also pointed at some issues that are related to my own analysis. While critics praised Huerga's capacity to move the audiences through a powerfully delivered and beautifully acted drama that highlights not only the unbearable cruelty of Franco's regime but also the inherent unfairness of the death penalty, they also took issue with the treatment of Puig Antich's figure. For instance, Casimiro Torreiro (2006) described the film in *El País* as "una cierta hagiografía laica". In *La Vanguardia*, Jordi Balló (2006) wrote that *Salvador* "es una película útil, clarificadora, y al mismo tiempo es una encrucijada sobre las dificultades de transmitir las claves políticas y emocionales de una época que también es la de ahora". Also in *La Vanguardia*, Eulàlia Iglesias (2006) criticised Huerga for turning Puig Antich into a

“símbolo-víctima” of Francoism, by means of “una mitificación que ni se arriesga cinematográficamente, ni profundiza en complejidades y contradicciones políticas”. And writing for *Avui*, Esteve Rimbau (2006) notes the limitations of Huerga's film in terms of its representation of political conflict: Puig Antich becomes “un altre somiatruites que entra en una espiral de violència”, and the film, argues Rimbau, reduces political activism to a thriller and makes use of melodrama in order to denounce the death penalty.²

It is also unsurprising, given the importance of the events around Puig Antich in the Catalan public consciousness, that Huerga's film should have given rise to a rather intense debate that had to do to a large degree with the way *Salvador* contextualises the figure of its protagonist. Former members of MIL and militants of anticapitalist movements attacked Huerga for his depoliticisation of the events,³ while historians criticised the film for the absence of workers in it, an absence that vividly contrasts with the MIL's orientation towards the working class as a political subject (Domínguez Rama, 2007; Tébar Hurtado, 2009; Arroyo Rodríguez, 2007). But the most interesting aspect, in my opinion, of the public debate to which the film gave rise had to do with the effects in the present of the rewriting of the past performed by Huerga, because these effects involved the redrawing of political frontiers between “us” and “them” (that is, between antagonistic positions) at a time of a budding political crisis both in Catalonia and in Spain.⁴ Thus for example the film offered theatre critic Marcos Ordóñez (2006) the pretext to publish a long article in *El País* which pre-

2 Gordillo (2008: 85) makes a similar point in an article about Spanish films dealing with the death penalty. Sánchez Noriega (2012) discusses the film in the context of an overview of historical and political biopics in Spanish cinema. For a sociolinguistic analysis of linguistic ideologies and uses in Huerga's film, see Gimeno Ugalde (2011).

3 A group of former militants of the MIL and other revolutionary organisations launched a manifesto against the film, signed by MIL Societat Anònima (2006), and entitled “*Salvador*, una mortalla de luxe per un producte de misèria”; it can be accessed at <<http://salvadorpuigantich.info/>>. The website <<http://salvadorpuigantich.info/>> is regularly maintained and contains biographical information on Puig Antich, writings about the MIL, and an archive of critical pieces on the film. The promoter of the manifesto was Txema Bofill, former militant of the Grups d'Acció Revolucionària Internacionalista (GARI); see García Grenzner (2006) for an interview. Manuel Huerga's *Salvador* website too features an archive of the controversy; see <<http://manuelhuerga.com/salvador/spip.php?rubrique8>>. Salvador Puig Antich's sisters came out in support of the film in an open letter (Puig Antich, 2006).

4 On this issue, the essays by Labanyi (2008) and Druliolle (2008) are very useful analyses of the politics and the ideologies of memory in contemporary Spain.

sents as victims of Francoism both Puig Antich and Francisco Anguas, “un policia atípico” who loved film and books, in an ideological gesture that aims at suturing the unexamined political divisions inherent in the Restoration of the constitutional monarchy (I’ll come back to this article later). On the other hand, from other political positions *Salvador* was fiercely attacked as an attempt from certain left-wing quarters to conceal the role of other political sides in the struggle against the late Franco regime. Thus for example Salvador Sostres (2006a) wrote in *Anni*:

La pel·lícula és l'enèsima mentida d'una esquerra que vol explicar la resistència des de l'anarquisme o des del socialisme i llevar-li qualsevol accent patriòtic, quan en realitat, el que en democràcia s'ha consolidat és el nacionalisme i han naufragat per sort totes aquelles idees demencials i sanguinàries.

Whereas Sostres vindicates the role of Catalan nationalism in the anti-Franco struggle (and this is a position that he might not be holding nowadays, as he writes for *El Mundo* and participates in *tertulias* on far-right television station *Intereconomía*), journalist and author Pilar Rahola (2006) accused producer Jaume Roures of rewriting history in order to bury the anarchist legacy. In an article in *El País*, she wrote:

Especialmente feroz fue la inquina con que determinada izquierda, con sus múltiples cabezas trotskistas, demostró contra el movimiento libertario, hasta el punto del puro desprecio y la más pura demonización. Esa misma izquierda que, en vida y muerte de Puig Antich, ninguneó severamente a Salvador, hoy ha producido la película. Por supuesto, me alegra ver cómo algunos saben superar sus sectarismos adolescentes, a favor de la recuperación de la memoria. Pero recuperar la memoria también incluye recuperar las miserias que el antifranquismo cobijó. La película *Salvador* no sólo las olvida, sino que algunas de esas miserias la condicionan para mal. Algo de su alma trotskista le debe quedar, pongamos por caso, al bueno de Jaume Roures. ¿Será esa alma la que ha olvidado la canción *Margalida*? ¿O la que despoja a Puig Antich de su carácter libertario? La historia la escriben los que vencen, y ello vale también cuando se escribe la historia de la resistencia. (Rahola, 2006)

Ordóñez's opportunism and Sostres and Rahola's virulence suggest that at stake in the film is the struggle to present a dominant narrative of anti-Francoist resistance. Such competition for symbolic domination is apparent in *Salvador* from the very beginning. Indeed, the film's credits sequences inscribe Puig Antich in a historical continuum and establish a specific discourse about history and conflict. The opening credits show a wall with anti-Francoist graffiti, and subsequently a number of icons and symbols of leftist political struggles of the ninety-sixties and ninety-seven-

ties (Che Guevara, Salvador Allende, May 68, the Vietnam war) are projected onto it, together with documentation from Puig Antich's case and a stylised yet disturbing image of a garrotte. The closing credits, by contrast, display archival images of the coronation of king Juan Carlos, the women of Greenham Common, the Sandinista revolution, the Intifada in Palestine, the fall of the Berlin Wall, the war in former Yugoslavia, Osama Bin Laden and 9/11, the second Iraq war, the 2004 terrorist attacks in Madrid, Guantanamo, anticapitalist riots... Thus, global political conflicts frame Puig Antich's experience, and the figure of Salvador stands, in the director's words, as a "símbolo de una generación" (Hueriga, 2004), as a suturing element that links these two sets of disconnected political events.

Hueriga himself insists, in an interview with María Camí-Vela, that his intention is "conectar el pasado con el presente" (Camí-Vela, 2007: 243). However, the linking of past and present is performed by means of two operations that are far from neutral. Firstly, Hueriga establishes a rather intriguing opposition between the past as particular and the present as universal: "La película habla de una historia en el pasado, en clave española, de algo universal y presente. Las dictaduras continúan en el mundo y la pena de muerte sigue existiendo en muchos países" (Camí-Vela, 2007: 244). Secondly, as Hueriga (2004) says in his "Memoria del director", his project to establish Puig Antich as a "símbolo de una generación" is founded on a narrative based "en hechos reales rigurosamente documentados" that allows for "la recuperación de un escenario sociológico que apela a una memoria colectiva de amplio espectro entre el público, tanto el que vivió aquella época como también el público joven que puede encontrar elementos de identificación con el personaje, a quien verán como un rebelde con causa" (Hueriga, 2004). Historical truth is thus placed in the service of audience identification not so much with a historical character, but rather with a mythical figure, and, far from appealing to the spectators' knowledge in order to interpellate them to engage in a moral and political argument, this requires forcing the viewer into becoming a clean slate.⁵ Indeed, in the same interview cited above, Hueriga justifies the film's narrative structure saying that "no hay que suponer que el espectador va a ver la película con conocimiento, sino que el espectador es una página en blanco" (Camí-Vela, 2007: 228). Yet obviously, it is the narrative structure itself that constructs the audience's ignorance (regardless of the level of knowledge it may have about the historical events). In this respect, making

5 On this subject, see also García (2005) and Hueriga (2006).

Puig Antich a generational symbol is tantamount to turning him into what Ernesto Laclau calls an “empty signifier” that becomes the object of a struggle for hegemonic meanings (Laclau, 1996: 36–46).

The drive to elicit the young audience’s identification is what explains, I think, the producers’ choice to show the “human side” of Puig Antich, or as Ana Domínguez Rama puts it, how the “terrorist” that became a “el símbolo de una generación (antifranquista)” was also a “buen chico” (Domínguez Rama, 2007: 865), a purity of character that Daniel Brühl’s child-like persona strongly reinforces.⁶ On the other hand, the drive to elicit identification is echoed in the script by Salvador’s motivation to become involved in politics after the brutal murder by the police of young Enrique Ruano, “estudiante como yo” (it is in fact remarkable how the style and look of the students demonstrating on Plaça Universitat and rioting against the police at this point in the film are similar to today’s students). Furthermore, the reduction of Puig Antich to a generational symbol also entails a process of deideologisation and stylisation. Indeed, the radical agenda of the MIL is condensed in the script to the following lines: “Queremos cambiarlo todo, acabar con el viejo mundo y construir una sociedad sin clases, libre de verdad. Aunque sabemos que sólo con palabras no se consigue nada”. On the other hand, the activism of the MIL is presented through the conventions of the thriller and action movies (as in the sequence of the robbery of the Banco Hispano Americano, with its fast pace to the tune of Jethro Tull’s song “Locomotive Breath”), or through stereotypes, as is the case of Cri-Cri and Sebas, the two beret-wearing French anarchists who join forces with the MIL and whose first appearance is heralded by non-diegetic accordion music. The animation sequence after the “expropriation” of a printing press, complete with comic and pop-art imagery, stylizes the ideology of the MIL almost to the extent of simple aesthetics.

The film’s focus on the death penalty, the choice of an international star like Daniel Brühl and the decontextualisation, deideologisation, and stylization of Salvador Puig Antich’s circumstances have something to do, I would argue, with the fact that the producers were seeking an international market to recover their 6 million euro investment, and therefore were trying to give Puig Antich’s story a universal appeal by reducing it to a poignant human tragedy. However, Salvador’s humanisation (that is, his

6 For an example of a reading of the film imbued by this view of Puig Antich’s “human side”, see Meseguer (2006).

universalisation) runs parallel to the evolution of the character whose arc is the most pronounced. It is also one of the most controversial characters in Huerga's biopic: prison officer Jesús Irurre.⁷

It is important to look into Irurre's character because by focusing on the prison officer's "human side" and his affective (rather than ideological) evolution in terms of his identification with Puig Antich, the film is producing ideological effects that might be systemic. This is shown by Marcos Ordóñez's controversial article in *El País*, "El otro muerto", in which he evokes his acquaintance with Francisco Anguas, the "policía atípico" that, like Puig Antich, loved books and film (Ordóñez, 2006).⁸ By reclaiming the memory of a member of the Brigada Político-Social who nevertheless, just like Puig Antich, was "a nice guy", Ordóñez's article draws a political frontier between "us" (all those who lived under Francoism) and "them" (some kind of abstract entity that would be the Francoist regime). In this way Ordóñez establishes an equivalence between Puig Antich and Franguas that is meant to supersede other oppositions between "us" and

7 Indeed, Txema Bofill, the former revolutionary activist who campaigned against the film, accuses Irurre of being a torturer even after Puig Antich's execution: "Y Jesús Irurre, el carcelero, que pasa de torturador a revolucionario, es la más infame de las mentiras. Fue uno de los más violentos. Torturó a nuestros compañeros y lo siguió haciendo después de su ficticia conversión. En todo caso se habrá convertido a demócrata como miles de franquistas de la maquinaria represiva" (García Grenzner, 2006: 23). By contrast, Francesc Escribano writes the following in his epilogue to his book on Puig Antich: "Jesús Irurre tenia vint-i-tres anys. Conèixer en Salvador va canviar la seva vida de manera radical. Va augmentar la seva consciència i el seu compromís polític. En la dècada dels vuitanta va ser expedientat per denunciar la corrupció en el sistema penitenciari espanyol. Actualment continua treballant com a funcionari a la presó d'Eivissa" (Escribano, 2001: 184–185). See also Salvador Sostres's interview with Irurre, reproduced in Huerga's website (Sostres, 2006b).

8 Ordóñez's article was controversial and elicited a number of letters to the editor. In one of these letters, Galician writer Suso de Toro (2006) praised Ordóñez for reconstructing a complex, "nuanced" memory of late Francoism that includes the "human side" of the dead policeman, and wrote: "si queremos tener un día una memoria completa de lo que fueron aquellos años de agonía del régimen y de pacto de las libertades, y si queremos saber quiénes somos realmente alguien debería hacer un día la película que integre también la historia de ese policía de 'la [Brigada] Social' muerto. Se quiera o no se quiera, ese policía tiene una historia, y esa historia también es nuestra". The next day, however, *El País* published a letter by former anti-Franco activist Joan Bové Maeztu (2006), giving a different account of the film-loving police officer presented by Ordóñez: rather, Anguas was the officer who savagely tortured him when he was arrested in 1972. For an extended analysis of Ordóñez's article see Tébar Hurtado (2009: 4–7).

“them” (namely Francoists and anti-Francoists) that he considers simplistic and reductionist because they reproduce the same simplistic, confrontational terms of Francoism: “Suele decirse del franquismo que era una época gris. No. Era una época en maldito blanco y negro” (*ibid.*). This equivalence between Puig Antich and Anguas – expressed in words like “Dos muertos. Dos asesinatos” (*ibid.*) – allows Ordóñez to imagine the possibility of an encounter between terrorist and policeman based on shared generational interests: “Pudieron haberse conocido. [...] Pudieron haberse entendido. Cosas más raras se veían entonces. Pero tomaron caminos contrarios” (*ibid.*). The failed, imagined encounter between Puig Antich and Anguas is thus, for Ordóñez, a metaphor for a consensus that would bring together contrary positions in Spanish political culture: a consensus which Francoism always stood in the way of, and which the so-called “transition to democracy” supposedly rendered possible.⁹

I would argue that the film performs a similar operation through the development of the friendship between Salvador and Irurre. The latter makes his first appearance as Salvador arrives in prison, and Irurre is shown beating up an inmate. He later acts as an eager enforcer of Francoist language policy by ensuring that conversations between Salvador and his sisters during their visits are conducted in Spanish. He also confronts Salvador’s lawyer in the bar outside the Model prison proclaiming abstract moral norms (“No se puede ir por el mundo matando a la gente”). In the second half of the film, however, Irurre undergoes a remarkable evolution that is mediated by sports and games, and by the figure of the father (Puig Antich’s father, but also Irurre’s own position as father of a dyslexic son who, like Salvador, is left-handed).

Almost exactly half-way down the film, Irurre is in Salvador’s cell, inspecting a food package sent by the family. On the desk he finds a letter written by Salvador to his father, and Irurre interpellates him about their relationship, saying: “Muy orgulloso estará de ti, ni siquiera te viene a ver”. Salvador replies: “No me toques los cojones”, and Irurre reacts by grabbing him by the collar and orders him to address him as “usted”. Irurre leaves the cell angrily, and walks along the prison’s dark corridors all the way to his office, where he sits by himself and starts reading Salvador’s letter to his father. We then hear Salvador’s voiceover reciting the text of

9 My account is indebted to the analysis of the ideologies of consensus and normalcy in contemporary Spain that Luisa Elena Delgado puts forward in her forthcoming book *La nación singular: La fantasía de la normalidad democrática española (1996–2011)*.

the letter, while we see a cross-cutting of shots of the three men: Salvador speaking, Irurre reading in his office, and Salvador's father returning home after work, sitting down to read his son's letter, and making an unsuccessful attempt at replying as Imma, Salvador's sister, watches tenderly over him. The dark background and direct, soft lighting on the men's faces, together with the use of close-ups and medium shots, gives this scene an effect of intimacy despite the radical separation and the impossible communication between them. This effect is stressed at the end of the scene, when we see a medium shot of Irurre, clearly interpellated by the words he is reading, lifting his eyes from the page and staring into the horizon, while Salvador (almost a ghostly presence as an extreme close-up of his face dissolves in and out of the frame) speaks the concluding lines of his letter:

No tengo conciencia de mártir [...]. Y aunque políticamente nunca estaremos de acuerdo, deseo, desearía tu apoyo moral como padre, como hombre que ha conocido temporadas borrascosas en su vida, pero que nunca ha renunciado a principios que cree justos. [...] Tenemos demasiadas cosas en común para no calibrar el significado exacto de estas palabras. [...] Sé que, aunque dolorosamente, intentarás comprender a tu hijo.¹⁰

Cut to the prison's yard, where Salvador is playing basketball by himself under Irurre's surveillance. Irurre catches a stray ball and returns it to Salvador, who challenges the latter to join him in the game. After some awkward exchanges, their game takes off, but the fast cutting of the scene, while the two men are playing, is interrupted when Salvador accidentally touches Irurre's head, whose flat cap falls to the ground. A moment of tension ensues. In a POV shot we see Salvador's pacifying gesture through the bars of the surveillance booth, where another prison guard is watching the scene. Silent glances are exchanged between Salvador and Irurre, till the latter says, "No pasa nada". We see him picking up his cap through the bars of the surveillance booth once again; Irurre directs a glance at his colleague, who is observing the scene. Then the game resumes.

Cut to Salvador's cell, where he wipes the sweat from his face. Salvador picks up a book and lies down on his bed:

SALVADOR: Mañana la revancha.

IRURRE: Sí, sí, ya veremos. (*Pause.*) Tú siempre leyendo, ¿eh? ¿De qué va ése?

SALVADOR: La Iliada. Es la historia de Aquiles.

10 This is an edited version of the actual letter sent by Puig Antich to his father; substantially its content is faithful to the original. A transcription can be found in *Escribano* (2001: 114–115).

IRURRE: Ah, sí, sí, el del talón.

SALVADOR: Es un héroe que lucha en la guerra de Troya y sabe que morirá en esa guerra, porque su madre se lo predice. Pero también que su muerte le hará inmortal.

IRURRE: Vaya tontería.

SALVADOR: Cuando lo acabe, si quieres te lo paso.

IRURRE: ¿Yo para qué lo quiero?

SALVADOR: Pues no sé. Para tu hijo.

IRURRE: Mi hijo no... no... no lee bien.

SALVADOR: ¿Cómo que no lee bien?

IRURRE: Sí no es que no sepa. Es que se hace lío con las letras y...

SALVADOR: ¿Es disléxico?

IRURRE: Y zurdo. Pero se lo vamos a corregir.

SALVADOR: ¿Pero por qué? Déjalo que escriba con la mano que quiera.

IRURRE: ¿Tú qué sabes?

Cut to the prison offices where Irurre, clearly moved, is reporting his conversation with Salvador to another officer who, indifferent to what is being said, smokes and fills in a crossword puzzle:

IRURRE: Me dice, bueno, mi hermano es psiquiatra, si quieres le pregunto, pero... lo que les pasa a los dixléxicos [*sí*] es que piensan diferente, vaya, que como piensan con imágenes les cuesta entender las letras y las palabras escritas, que se distraen a la mínima, pero que si se les enseña con métodos adecuados pueden aprender a escribir, a leer, a estudiar, pueden ser médicos, arquitectos, lo que quieran, como cualquier otra persona. [*He picks a drawing by his son, featuring a house, a tree, a male figure in a green uniform, and the words "Mi padre" with the r written backwards.*] Eso me ha dicho. Curioso, este chaval, Salvador, ¿eh? [*He stares at the prison gallery through the ubiquitous bars.*] Lástima...

I would argue that these scenes present a visual metaphor of the shift from antagonism to agonism (from a relationship between enemies to one between adversaries) that, according to Chantal Mouffe (1999: 13), is necessary for the existence of a pluralist democracy. A modern democracy, Mouffe claims, requires the recognition of the antagonistic nature of the political itself, and for this reason democracy can only be fostered “si se admite con lucidez que la política consiste siempre en ‘domesticar’ la hostilidad y en tratar de neutralizar el antagonismo potencial que acompaña toda construcción de identidades colectivas” (Mouffe, 1999: 14). The crucial issue that for Mouffe accompanies the recognition of the inevitability of antagonism consists in defining the terms of a political relationship that is compatible with pluralism and does not aim at ultimately reaching a consensus. Such a consensus would in fact deny the antagonistic nature of the political:

La vida política nunca podrá prescindir del antagonismo, pues atañe a la acción política y a la formación de identidades colectivas. Tiende a crear un “nosotros” en un contexto de diversidad y de conflicto. Ahora bien, [...] para construir un “nosotros” es necesario distinguirlo de un “ellos”. Por eso la cuestión decisiva de una política democrática no reside en llegar a un consenso sin exclusión –lo que nos devolvería a la creación de un “nosotros” que no tuviera un “ellos” como correlato–, sino en llegar a establecer la discriminación nosotros/ellos de tal modo que resulte compatible con el pluralismo. (Mouffe, 1999: 16)

The creation and maintenance of a pluralist democracy thus requires institutions that are able to transform antagonism into agonism, and to establish the practice of a democratic ethics that turns the enemy into an adversary who will be opposed but not destroyed:

Once we accept the necessity of the political and the impossibility of a world without antagonism, what needs to be envisaged is how it is possible *under those conditions* to create or maintain a pluralistic democratic order. Such an order is based on a distinction between “enemy” and “adversary”. It requires that, within the context of the political community, the opponent should be considered not as an enemy to be destroyed, but as an adversary whose existence is legitimate and must be tolerated. We will fight against his ideas but we will not question his right to defend them. (Mouffe, 1993: 4)

The film represents this shift from enemies to adversaries by means of the metaphorical use of the imagery of sports and games. It is indeed through engagement in the physical game of basketball (with the contact between bodies and the homoerotic charge it involves) that Salvador and Irurre are able to engage in a relationship that does not entail the destruction of the other. Not by chance are both men shown later on playing a game of chess while discussing the Vietnam war, vividly contrasting in the final part of the film with the Urtain boxing match Puig Antich's father watches as his son is told that Franco's government has given the *enterado* to his death sentence. In a way the film suggests that the engagement of the enemy through sports and games that turns him into an adversary is the legacy of Puig Antich's ultimate sacrifice, his contribution to the construction of the Spanish democracy that was about to be born.¹¹

11 Indeed, Josep Ramoneda (2006) wrote in an article in *El País* that “da escalofrío cuando, a estas alturas, en plena normalidad democrática, algunos vuelven a desenterrar el viejo discurso español de la política como lucha a muerte entre el amigo y el enemigo. Éstos me temo que no verán nunca la película *Salvador*. La considerarán detestable sin haberla visto”.

However, the sports metaphor is mediated by the figure of the father. In the same way that today's young audiences are able to identify with Salvador because he was "estudiante, como yo", the film establishes an emotional continuum between fathers and sons despite their impossible communication: "Tenemos demasiadas cosas en común", says Salvador in his letter to his father – a father who had himself been sentenced to death and pardoned in the last minute (Escribano 2001: 29). But far from explaining the effects of the Civil war and the dictatorship on the generation of the parents, the mediation of the father figure in the film turns the brutal antagonisms of the final years of Francoism into a family melodrama. It does so mainly in two ways. Firstly, by reducing political militancy to adolescent rebellion: as MIL activist Josep Lluís Pons, nicknamed Queso, tells his *falangista* father who visits him in prison, "A lo mejor, después de todo no somos tan distintos", echoing Salvador's appeal to his father for some kind of communication and closeness, but also suggesting that the fascist activism of Queso's father in his youth is analogous to the insurrection of the MIL in that both would be manifestations of a putative youthful drive to rebel and change the world. Secondly, this effect is performed by collapsing a discourse on pluralism into a melodrama involving prison officer Irurre, whose son is left-handed and thinks differently ("con imágenes" instead of words) from all the other children, and Salvador, the left-handed, charming, visionary terrorist who is both a role model and a stern warning for misfit children like Irurre's son. In this sense Huerga's family melodrama proposes the integration of potentially intractable difference into the acceptable boundaries of a consensus built around emotional identifications that transcend every political divide.

Manuel Huerga's film transforms the events around the arrest, trial, and execution of Salvador Puig Antich into a generational experience, and in doing so it props up in several ways the ideology of consensus on which the Restoration of the Spanish constitutional monarchy was built. On the one hand, the film universalises this particular case by removing its specificity in political and ideological terms, turning Puig Antich into a mythical figure. This is not simply an effect of the film, but a stated intention of the director and producers. As Huerga says in an interview, "[e]ntrar en el detalle de la ideología del MIL, me parece innecesario. En cuatro o cinco frases a lo largo de la película queda clara la utopía de estos jóvenes. Lo importante es querer cambiar las cosas. [...] Lo importante es el espíritu de rebeldía, que en la juventud no sólo es un derecho, sino una obligación" (Camí-Vela, 2007: 243). Thus for Huerga the importance of the figure of

Salvador Puig Antich does not reside in any kind of political content (that is, in a specific political antagonism) but in its mythical capability, that is in the fact that it encapsulates the rebellious spirit of youth. On the other hand, it renders a reflection on political violence almost impossible, because it moves the focus away from moral and political issues and into a question of empathy. By emptying the narrative of its political content and placing the emphasis on emotional identifications, Huerga's film prevents a proper examination of the motivations, the causes and the consequences of the use of political violence in the last years of Franco's dictatorship, and runs the risk of prompting the trivialising interpretation that Puig Antich's militancy (and by extension that of the other groups involved in the armed struggle at the time in Europe) was simply the terrible result of an unresolved adolescent rebelliousness.

Thus, Huerga's *Salvador* (*Puig Antich*) tries to build an emotional consensus around an abstract argument against the death penalty. And as much as it is fair to present Puig Antich's case as evidence against the death penalty in general, the film flattens the history of the resistance against Franco, its political complexities and its moral ambivalences. Instead of examining the past in order to establish reparative justice and explore responsibilities, past and present, *Salvador* leads the audiences simply to empathise with the victims in ways that could in fact be called pre-political. ■

■ Filmography

Huerga, Manuel (2006): *Salvador* (*Puig Antich*), Barcelona: SAV.

■ Works cited

Arroyo Rodríguez, Daniel (2007): "MIL atracos contra el capital", *LLJournal*, <<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/arroyo-rodriguez>> [1.5.2013].

Balló, Jordi (2006): "Los dilemas", *La Vanguardia*, 22 September, reproduced in <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article40>> [14.5.2013].

Bové Maeztu, Joan (2006): "Fraude no inocente: el policía 'atípico'" [letter to the editor], *El País*, 4 October <<http://www.elpais.com>> [21.5.2013].

- Camí-Vela, María (2007): “Manuel Huerga y *Salvador Puig Antich*” [interview], *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 11, 221–247.
- Delgado, Luisa Elena (forthcoming): *La nación singular: La fantasía de la normalidad democrática española (1996–2011)*, Madrid: Siglo XXI.
- Domínguez Rama, Ana (2007): “*Salvador (Puig Antich)* en el *viejo mundo*: Algunas consideraciones históricas respecto a su recuperación mediática”, *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7, 861–870 <<http://hispanianova.rediris.es/7/articulosopinion/7op002.pdf>> [1.5.2013].
- Druliolle, Vincent (2008): “Democracy captured by its imaginary: The Transition as memory and discourses of constitutionalism in Spain”, *Social and Legal Studies* 17:1, 75–92.
- Escribano, Francesc (2001): *Compte enrere: La història de Salvador Puig Antich*, Barcelona: Edicions 62.
- García, Rocío (2005): “Puig Antich no era ni un santo ni un mártir” [interview with Manuel Huerga], *El País*, 27 March, <<http://www.elpais.com>> [21.5.2013].
- García Grenzner, Joana (2006): “La estafa es colar esa ficción de “Salvador” como recuperación de la memoria histórica” [interview with Txema Bofill], *Diagonal* 39, 23, <<http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs39/23diagonal39d-web.pdf>> [29.4.2013].
- Gimeno Ugalde, Esther (2011): “Bilingüisme i diglòssia al cinema català contemporani: *El coronel Macià* (Josep Maria Forn) i *Salvador* (Manuel Huerga)”, *Journal of Catalan Studies*, 305–324, <<http://www.anglo-catalan.org/jocs/14/Articles%20&%20Reviews/Versio%20pdf/17%20Gimeno.pdf>> [1.5.2013].
- Gordillo, Inmaculada (2008): “Memoria histórica y pena de muerte en España: Melodrama, comedia negra y documental”, *Quaderns de cine* 3, 81–89.
- Huerga, Manuel (2004): “Memoria del director”, <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article10>> [14.5.2013].
- (2006): “Tres años después”, <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article19>> [14.5.2013].
- Iglesias, Eulàlia (2006): “¿Necesitamos otro héroe más?”, *La Vanguardia*, 27 September, reproduced in <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article179>> [14.5.2013].

- Labanyi, Jo (2006): "The politics of Memory in Contemporary Spain", *Journal of Spanish Cultural Studies* 9:2, 119–125.
- Laclau, Ernesto (1996): *Emancipation(s)*, London and New York: Verso.
- Meseguer, Astrid (2006): "Vivir sin miedo", *La Vanguardia Digital*, 27 September, reproduced in <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article48>> [14.5.2013].
- MIL Societat Anònima (2006): "*Salvador*, una mortalla de luxe per un producte de misèria" <<http://salvadorpuigantich.info/?sec=manifest>> [29.4.2013].
- Mouffe, Chantal (1993): *The Return of the Political*, London and New York: Verso.
- (1999): "Introducción: Por un pluralismo agonístico", in: *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical* (translation with additional material of Mouffe [1993]), Barcelona: Paidós, 11–25.
- Ordóñez, Marcos (2006): "El otro muerto", *El País*, 1 October <<http://www.elpais.com>> [21.5.2013].
- Puig Antich, Imma / Puig Antich, Montse / Puig Antich, Carme / Puig Antich, Merçona (2006): "Carta de las hermanas Puig Antich" <<http://manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article12>> [17.2.2014].
- Rahola, Pilar (2006): "Dónde está Margalida?", *El País*, 30 September <<http://www.elpais.com>> [21.5.2013].
- Ramoneda, Josep (2006): "Un canto triste", *El País*, 26 September <<http://www.elpais.com>> [21.5.2013].
- Riambau, Esteve (2006): "Herois del terrorisme", *Avui*, 16 September, reproduced in <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article28>> [14.5.2013].
- Sánchez Noriega, José Luís (2012): "Vindicación de la historia y la cultura democráticas en las biografías del cine español (2000–2010)", *Cuadernos de Historia Contemporánea* 34, 251–275.
- Sostres, Salvador (2006a): "Llir entre cards", *Avui*, 19 September, reproduced in <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article36>> [14.5.2013].
- (2006b): "Dietari a destemps: Impressions d'Eivissa II", *salvadorsostres.com*, 11 October, reproduced in <<http://manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article80>> [17.2.2014].

- Tébar Hurtado, Javier (2009): *Lo que la memoria olvida: La auto-representación de la militancia obrera a través de sus otros protagonistas*, Madrid: Fundación 1º de Mayo, <http://www.1mayo.ccoo.es/nova/NBdd_DesDocumento?cod_primaria=1185&cod_documento=1989&descargar=0> [1.5.2013].
- de Toro, Suso (2006): “Salvador y el otro” [letter to the editor], *El País*, 3 October <<http://www.elpais.com>> [21.5.2013].
- Torreiro, Casimiro (2006): “Un joven sin miedo”, *El País*, 15 September, reproduced in <<http://www.manuelhuerga.com/salvador/spip.php?article25>> [14.5.2013].

- Josep-Anton Fernàndez, Universitat Oberta de Catalunya, Estudis d’Arts i Humanitats, Avinguda Tibidabo, 39–43, E-08035 Barcelona, <jfernandezmont@uoc.edu>.

Resum: L’execució del militant anarquista Salvador Puig Antich el 1974 va ser un dels esdeveniments més importants dels últims anys de la dictadura franquista. Va donar lloc a una enorme mobilització política a Catalunya, i va adquirir un estatus simbòlic crucial en la cultura democràtica catalana, en la qual Puig Antich figura com a mite de la resistència antifranquista. La pel·lícula *Salvador* (2006), de Manuel Huerqa, presenta un relat profundament emotiu d’aquests fets. La pel·lícula, una manifestació de l’impuls cap a l’anomenada “recuperació de la memòria històrica” de les darreres dues dècades, ha estat molt ben rebuda per la crítica, però també atacada per la seva presentació sentimental i despolitzada de la figura del militant anarquista. Què hi ha en joc en la revisió ficcional de Puig Antich? Aquest article analitza els usos del passat a *Salvador* de Manuel Huerqa, tot examinant els antagonismes socials que tracta la pel·lícula i les menes de consens que intenta construir. ■

Summary: The execution of anarchist militant Salvador Puig Antich in 1974 was one of the most important events in the final years of Franco’s dictatorship. It gave rise to an enormous political mobilisation in Catalonia, and acquired a crucial symbolic status in Catalan democratic culture, with Puig Antich as a myth of anti-Franco resistance. Manuel Huerqa’s biopic *Salvador* (2006) presents a deeply engaging narrative of these events. The film, a manifestation of the drive towards so-called “recuperació de la memòria històrica” in the last two decades, has been widely acclaimed by the critics but also attacked for its sentimental, depoliticised presentation of the figure of the anarchist militant. What is at stake in the fictional revision of Puig Antich? This article analyses the uses of the past in Huerqa’s *Salvador* by examining the social antagonisms this film might be addressing and the kinds of consensus it tries to build. [Keywords: Historical memory; uses of the past; Catalan cinema; Huerqa, Manuel; Puig Antich, Salvador; *Salvador*; Catalan culture; anti-Franco resistance] ■

El hombre de los ojos y la construcción en espiral: Bigas Luna y su *Angustia*

Carolina Sanabria (San José, CR)

Con casi toda probabilidad, Bigas Luna (1946–2013) puede considerarse el director catalán con mayor proyección internacional de todos los tiempos. Es conocido básicamente por el manejo del erotismo en el cine español, que tuvo su punto culminante de popularización en los años 90 con la llamada *trilogía ibérica*, constituida por *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994), donde conjuntó la sensualidad femenina con el entorno mediterráneo. Sin embargo, su sello autoral se centra básicamente en el desarrollo de aristas del tema femenino a veces ligado a lo provocador como aparece desde sus primeros inicios –los sórdidos y oscuros a nivel temático como formal de la llamada etapa o *trilogía negra*, compuesta a su vez por *Caniche* (1979) y *Angustia* (1986) e inaugurados por *Bilbao* (1978)–. Precisamente a partir de *Bilbao* se posicionó en el mundo cinematográfico por el tratamiento provocador de la figura de la mujer, al punto tal de que historiadores como Hopewell (1989: 290) consideraron que era la película española de sexo más importante. Y posterior a la etapa ibérica, el director catalán mantuvo el interés con variaciones en el tema – los giros históricos, a su vez trasvases literarios, de *La camarera del Titanic* (1997) y *Volavérunt* (1998)– y en los soportes (digitales, gráficos, teatrales).

No obstante, dentro de la extensa filmografía de Bigas Luna figuran cintas atípicas que, tanto por la forma de construirse como por su contenido, no terminan de inscribirse plena o coherentemente en el conjunto de su universo discursivo sin que ello debilite, como es el caso, su calidad. El caso más claro es sin duda *Angustia*,¹ en la que se aleja del erotismo femeni-

1 La película se encuentra dentro de las mejor valoradas del director. Lo corrobora no sólo la prensa, sino también su palmarés: los premios Cultura de la Generalitat (1986), Sant Jordi de Cinematografía de Radio Nacional de España al mejor film español (1988), la mejor dirección en el Festival de Sitges (1988), el Goya por los mejores efectos especiales (1988) y el de mejor film en el Festival de Fantasporto (1989).

no que caracteriza su filmografía. *Angustia* viene a ser una suerte de *híbrido* (por cuanto combina un sistema de iluminación de tres puntos –en tanto paradigma de Hollywood para el cual fue pensada la película– como una iluminación más pesada, de sombras duras, con ausencia prácticamente de luz de relleno, también llamada *lowkey*). Precisamente la película destaca por un no conocido rasgo adicional de atipicidad en el sentido de que presenta una propuesta de ejecución de un proyecto teatral escrito por él mismo –*A medianoche con Angustia* (s.f.)– concebido para representarse durante las proyecciones de la película: ya desde este momento proponía una fusión –de nuevo, híbrida– de las artes cinematográficas con las teatrales.² Bigas concibe así un nuevo concepto de las salas de cine como lugar “donde podría integrarse un espacio físico y real con lo que suceda en la pantalla” (Peláez Paz, en Pérez Perucha, 1997: 879). Y a nivel de contenido también muestra rasgos de alejamiento del erotismo que caracteriza al director catalán con respecto al resto de sus films, en tanto argumentalmente se centra en las relaciones familiares ominosas y sus efectos sobre unas protagonistas adolescentes desde la ambientación de un clima de *suspense* para el cual la mencionada iluminación de tono bajo adquiere pertinencia.

Es probable que ello incidiera en detalles como la ambientación exterior en las fachadas y calles típicamente americanas e incluso en la elección del mismo reparto –con unos protagonistas no sólo con un “físico típicamente americano [sic]” (Barnet, 1986: 33), sino con nombres también propios del país (Alice, John, Linda, Patty)– o bien fueran parte de su *starsystem*, como Michael Lerner o Zelda Rubinstein, reconocidos actores secundarios de Estados Unidos –en vista de que las conversaciones con Bette Davis no fructificaron (Llopis, 1987: s.p.)–. Así que, pese a haber sido rodada íntegramente en Mercabarna (Barcelona), *Angustia* fue preplanificada para un mercado de proyección más internacional, por lo que se borraron la mayor parte de las huellas de localismo, con la más notable excepción de la tenebrosa casa gaudiniana –por excéntrica– donde habita aun el infantilizado John Hoffmann con su madre.

2 Que encontraron su puesta en escena por primera y única vez en el Teatro Arango, bajo la dirección de Mario Menéndez en el Festival de Gijón (1992) (Sánchez, 1999: 32). Esta experiencia parecida de integración artística no volvería a repetirse sino hasta con *Comedias bárbaras*, aunque habría que esperar más de diez años.

El interés por una exhibición más amplia, tras los antecedentes mencionados,³ hizo que Bigas hubiera recurrido a estructurar la película desde uno de los códigos más consumidos y populares en la filmografía hegemónica, el *thriller*, que por primera –y única– vez inspecciona. En cierto modo *Angustia* es un homenaje al cine de Alfred Hitchcock, como él mismo lo reconociera (en Dasca, 1986: s.p.). Basta también considerar que la sola nominación del título (*Angustia*) alude a las psicopatologías con que el maestro inglés designa algunos de sus films: *Vértigo*, *Psicosis*, *Frenesí*. A lo mismo se aboca la recreación particular en el acometedor y claustrofóbico ambiente anunciado desde la primera secuencia con la tórtola que se le escapa a John hasta que logra atraparla y que luego se lleva a cabo con la posterior liberación de aves por parte de Alice, en una clara alusión a *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), según explica Jean-Claude Seguin: “La scène de la fuite de l’oiseau ne prendra réellement tout son sens qu’à partir du moment où la mère libera la totalité des oiseaux alors que la voix intérieure de John lui dit: ‘Je te hais. Je te méprise’” (en Berthier *et al.*, 2001: 17). Una vez sueltos, casi al final, los pájaros la atacan a ella como a su hijo –de manera surrealista por cuanto se encuentra en otro sitio (una sala de cine, la de *The Mommy*)–: son animales que constituyen una especie de lazo en la relación maternal, una influencia que aprisiona. Constituyen una clara metáfora del aprisionamiento del hijo, aunque algo más elaborada, puesto que al presentir la liberación de las aves repara en la influencia nociva de su madre –de lo que se percata desde la distancia cuando le grita: “¡Te odio! ¡Te desprecio!”–.

La presencia de Hitchcock se hace sentir, de igual modo, en las figuras del psicópata y su opresiva madre, que recuerdan a los del mismo Mitch y su madre en la mencionada película. Sin embargo es más evidente en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), en la secuencia de Norman Bates previa al asesinato (no en la célebre ducha, sino aquí recreada en los lavabos del cine que proyecta *The Mommy*). No obstante, la indiscutible referencia es *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), sobre la gran metáfora del espectador (Espelt, 1989: 76). Para Weinrichter (1992: 58), se establece un punto de coincidencia concreto en el momento en que Raymond Burr, el protagonista de la “película” que está viendo Jeff, se percata de que está siendo observado y le devuelve la mirada para, acto seguido, presentarse en su apartamento con

3 No sólo *Bilbao* y *Caniche*, sino luego *Renacer* (1981), donde trata la relación dios-hombre siempre a partir de la figura femenina, la virgen humanizada, y la historia de *amour fou*, *Lola* (1985).

su célebre increpación “What do you want from me?”. Esta forma en la que se enuncia una pregunta por el deseo (Pacteau, 1994: 188) es recreada por Bigas cuando el acosador, John, desde la pantalla, se dirige a la más temerosa de las adolescentes, Patty (y por extensión al espectador) y le pregunta amenazadoramente: “¿Qué estás mirando? ¡Quiero tus ojos!”, para de inmediato *llevar a cabo el deseo de Hitchcock* y clavarle un escalpelo en el ojo. Aunque menos obvia, esta metáfora de las superficies bifrontes —que reflejan la imagen del otro, como el cine— se sugiere también con las especulares, en las que es la propia imagen la que se devuelve en una compleja dinámica especular. Se trata de una tridimensionalidad que visualmente ya había sido plasmada en otro retrato de la nobleza, el óleo *La familia de Felipe IV* (1656) —mejor conocido como *Las Meninas*— de Diego Velázquez, con la crisis de representación donde es el revés lo que se contempla y que hace a los espectadores visibles. “Estos tratamientos fantásticos del espejo implican que su superficie no es meramente una extensión reflectante pasiva, sino que posee ‘contenidos’ propios”, había manifestado Gubern (2002: 129) sobre los misterios especulares en el arte.

La película recrea varios actos de expectación: el de los espectadores de *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1925) de Harry Hoyt, que está contenida dentro de la película *The Mommy* que están visionando las adolescentes Patty y Linda que a su vez está contenida dentro de *Angustia*. Se trata de una dinámica de tintes lúdicos reflexivos-especulares que comprende la consideración de un nuevo elemento: el juego entre realidad y ficción. La cinta pone en escena la complejidad de la realidad construida a partir de un entramado de capas o niveles superpuestos. En el plano argumental, una vez que ha pasado el peligro, la joven agredida, Patty, ha ingresado en el hospital, donde espera la visita del médico, pero en su lugar aparece el Dr. Hoffmann, que, como si se hubiese recortado de la película, ha cobrado vida propia. Tras haber asaltado a la amiga en el ascensor —para, presumiblemente, extraerle los ojos— en un plano que se cortaba en un fundido, se acerca lento, dispuesto a atacarla ahora a ella: es ahí cuando la representación artística pierde su valor de signo para convertirse en una realidad autónoma. En el momento en que la cámara se acerca a la joven y penetra en su garganta, la acción queda interrumpida (suspendida) en un nuevo fundido a negro. Tras ello, se enumeran los créditos finales mientras en la pantalla se proyecta la imagen de una sala a oscuras que es desalojada por el público. Este recurso de la elevación de la cuarta pared llega a ser utilizado por Bigas para clausurar el *thriller* (Weinrichter, 1992: 60). “A ‘Angoixa’ vaig utilitzar el concepte de jugar físicament amb l’espectador a través

d'una pantalla; generar que l'espectador tingui necessitat de girar-se per veure qui està al darrera per si passa el mateix que passa a la pantalla" (Bigas, en Espelt, 1989: 78). Latente a lo largo de esta primera etapa filmica, no es sino hasta en este punto donde se explicita la mencionada confusión entre fantasía y realidad. Tal dualidad es una expresión de lo que para Freud constituye una de las manifestaciones de lo siniestro –sobre todo en el campo de la ficción, que abre vetas para su desarrollo– y presupuesto que le permite a su vez a Bigas estructurar el *thriller*.

... lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente. (Freud, 1976: 50–51)

En la anterior *Bilbao* los actos de su protagonista Leo eran guiados por sus fantasías, como se plasmaba previo al rapto, cuando ingresaba furtivamente al apartamento de la prostituta e irrumpía ante su sorpresa. Ahí la esquizofrenia del personaje terminaba contagiándose al acto de expectación en una narración que impedía de momento disociar entre ambos niveles, pero en la secuencia posterior se resolvía como una situación imaginada. En *Angustia*, los planos de acciones paralelas –simultáneas– contribuyen a reforzar la confusión, de modo tal que el espectador final carece de la certeza de las correspondencias de las imágenes a cada film. El mismo director ha afirmado que si esta película “tiene algo de innovador [...] es que intenta, y creo que lo consigue, que el espectador se sienta involucrado con lo que está ocurriendo en la pantalla” (en Llopis, 1987: s. p.).

El efecto de este tratamiento de la realidad y ficción que interviene en la creación del suspenso se basa en la clausura del círculo en un último nivel: el de la realidad, que tiene lugar a través de la transformación en directo –en cada sala– de las ficciones que acontecen en la pantalla. Se trata de la puesta en escena del ejercicio de la representación artística, concretamente con el recurso del cine dentro del cine que *Angustia* aborda desde la perspectiva de la recepción de un espectador cualquiera de cine. No es gratuito que la apertura venga dada por el plano de detalle de un ojo –como en *Vértigo* (1958)– sobre el cual transcurren los créditos: la mirada queda así propuesta como el eje sobre el que se articula el film. La película abunda en planos de detalle de ojos: en los títulos de créditos, el que inaugura la primera secuencia, el del anónimo paciente en su intervención en la clínica (Fig. 1), los de la hipnotista Alice, el de Carolyn con las lentillas, o los

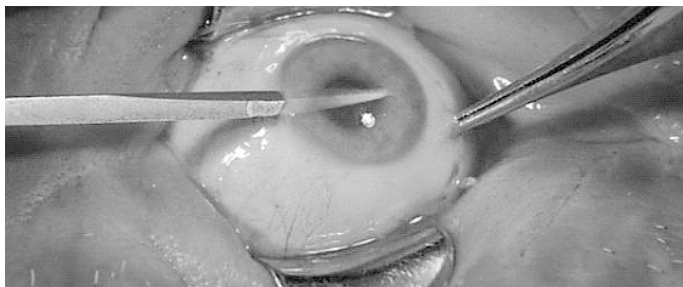


Fig. 1.

temerosos de Patty cuando es retenida por el psicópata del cine. Mediante una representación narrativa desde el mismo medio, *Angustia* certifica los mecanismos de participación visual en los que, de acuerdo con lo que desde 1972 había establecido Morin,

las maquinaciones de la intensidad afectiva tienden recíprocamente a absorber al espectador en la película y a ésta en el espectador. El cine es exactamente esta simbiosis: *un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film. Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador.* (Morin, 2001: 94)



Fig. 2.

La primera parte –correspondiente a un asesino cuyos actos son gobernados por una dominante mujer, Alice Hoffmann, una de las accionistas mayoritarias de un consorcio oftalmológico– contempla cerca del primer $\frac{1}{4}$ de la película: en estas secuencias el espectador no tiene idea de que lo que está sucediendo no se corresponda con *Angustia*. El sujeto en cuestión, John Hoffmann (Fig. 2), en realidad un asistente de oftalmología que se hace pasar por médico, es un individuo de baja autoestima cuyo estado de psicosis es más crónico que el del Leo de *Bilbao*, a lo que contribuye una mujer mucho más ominosa que su mujer: su madre. La relación con ésta es deudora, una vez más, de la edípica –nuevo guiño a Freud, quien escribe su

hermoso ensayo sobre lo siniestro con base en un relato sobre el temor infantil de la pérdida de los ojos—. Más adelante se sabe que lo hasta aquí escenificado corresponde a una película dentro de la película, *The Mommy*, que fonéticamente se asemeja a *The Mummy (La Momia)*, título de al menos dos conocidas versiones cinematográficas (la de Karl Freund en 1932 y la de Terence Fisher en 1959), de manera que en cierto sentido puede decirse que habría una homologación entre la madre y la momia.



Fig. 3.

En apariencia una dama respetable, Alice encarna la maldad delirante (Fig. 3) que delega su pulsión destructiva en su hijo, previo a la sesión de hipnosis a la que lo somete, de manera tal que ambos vienen a fundirse en un solo personaje que se desdobra: “Ahora estás con mamá en un solo ser, como antes, juntos en un solo ser”. La angustia del título no sólo deriva de los efectos de la recepción de un género cinematográfico, sino que también tiene que ver con las reminiscencias del trauma del nacimiento. El discurso de Alice apunta a esa unificación originaria del hijo en el vientre materno (de clara tendencia edípica) que se ha extendido hasta la madurez de John. En él se acentúa la dependencia materna: es un personaje aparentemente inocente —como Leo— a quien domina (tras percatarse del estado de caos que ha desatado, lo reprende como a un niño: “¿Cómo se te ocurre hacer nada sin mí?”, y antes de salir a buscarlo, murmura melindrosa: “Sabes que te advertí [...] ¿Por qué no has querido escucharme? Iré a recogerte y te llevaré a casa”). El resultado es un ser infantilizado hasta en la forma de alimentarse —se chupa los dedos, se cuelga una servilleta en el cuello de la camisa—, que requiere de la aprobación constante de su madre, como cuando le dice: “Soy un buen chico, ¿verdad, mamá?”. Esta relación edípica se confirma en la disolvencia donde su perfil se traslapa con la silueta de un feto: imagen construida como explicitación de la fijación uterina, en un trayecto que “deixa de ser iconogràficament metafòric per visualitzar-se

a través del viatge hipnòtic del protagonista que el condueix al ventre de la mare” (Espelt, 1989: 53).⁴ Y al igual que John, el espectador de cine participa de una dimensión de la realidad en la que, como si de una suerte de viaje al vientre materno se tratase, se produce una desvinculación del mundo exterior. Lo mismo ocurre en el cine: en el momento en que se ingresa a una sala y se asiste a una película, se recupera la sensación de ese estado de disociación con el mundo, donde “las propias condiciones de proyección (la oscuridad de la sala, la inhibición motriz del sujeto, su pasividad ante el flujo de imágenes) contribuyen a reforzar esta regresión al estadio oral” (Aumont *et al.*, 1996: 260). Por eso Freud sostiene que la idea de lo siniestro está en relación con el complejo de castración: la idea de que el origen del ser se apoya en la voluptuosidad de la fantasía de vivir en el vientre materno (Freud, 1976: 50). Así que momentos antes de cometer el crimen, ambos personajes participan del mismo sobrecogimiento (dirigidos por esa pulsión primaria figurada en la inminencia de la muerte) —que encuentra antecedentes cinematográficos en el binomio fundacional del doctor Caligari y su asistente Cesare (el doble que lo subroga en los crímenes), los protagonistas de la película fundadora del expresionismo alemán de Robert Wiene (1920)—. Hay correspondencia entre John y Cesare, que son utilizados por respetables sujetos de autoridad —médicos, propietarios burgueses— que delegan en ellos la maldad y sus pulsiones destructivas a través de la hipnosis.

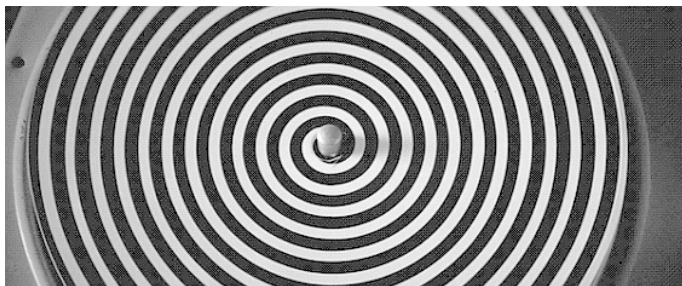


Fig. 4.

Al cine también por cierto se le han atribuido propiedades hipnóticas y alucinatorias (Català, 1993: 74), evidentemente no comparables con los efectos de Alice-John o de Caligari-Cesare. El hipnotismo —en el que Bigas había incursionado en *Bilbao* (Sanabria, 2010: 24)— venía a proceder simul-

4 La fijación uterina no sólo tiene sus antecedentes en *Bilbao*, sino en el mundo del interiorismo con una de las primeras exposiciones, *La habitación rosa* (1973).

táneo al de John a partir del momento en que Alice emplea un instrumento en espiral (semejante a los de Duchamp) (Fig. 4) y un péndulo (de Man Ray).⁵ Pero la estrategia de la cámara subjetiva confunde deliberadamente al destinatario (narrativo) del trance con los otros espectadores de las dos cintas de Bigas (*The Mommy*, contenida a su vez en *Angustia*). Bigas, que cuenta con conocimientos en ese campo, declaró que parte del público siente mareos o nota algo (en Pàmies, 1987: 31–32). Las advertencias preliminares de *Angustia*, además, sugerían abandonar la sala en caso de pérdida del control o de notar que sus mentes se alejaran de la realidad, al tiempo que la anónima voz en *over* anunciaba que se disponía de asistencia médica y máscaras de oxígeno en el vestíbulo, pero, al menos en la sala que proyecta *The Mommy*, no se visualizan —como se comprueba casi al final de la película cuando Linda logra escapar en busca de ayuda—, lo que hacen pensar que podrían estar dirigidas, como recurso de suspenso, al espectador de *Angustia*.



Fig. 5.

Quien termina rindiéndose a los efectos de la ficción es la aterrorizada Patty (Fig. 5), que pierde conciencia de sí —mecanismo por el que operan las ficciones fuertes propias del cine de suspenso (Aumont *et al.*, 1996: 260) en este caso generadas por la atmósfera de *The Mommy*—. Pero los espectadores de *The Mommy* están a su vez visionando otro film clásico que hace referencia a un salvajismo prehistórico —*The Lost World* (1925)—, casi similar al que también aquellos mismos —y a su modo los de *Angustia*— están a punto de vivir. Todo ello alude inevitablemente al hamletiano recurso del arte dentro del arte, donde se asiste a una complicación de la mirada que,

5 Cuyo oscilamiento marca un nuevo ritmo en la historia, somete a su hijo a niveles de inconsciencia. Estas cadencias hipnóticas constituyen asimismo un procedimiento que desde cierta sutileza había sido utilizado extranarrativamente en la presentación de créditos iniciales de *Bilbao*.

típica del barroco, se aleja hacia el infinito —lo que explica las figuras de la espiral y los caracoles, símbolo del perpetuo retorno—. De este modo, las pantallas representan cuadros fractales como forma de recuperar la mirada a través de una repetición de sí mismos, que da lugar a configuraciones (fílmicas) diferentes, las cuales construyen su propio caos —de ahí la angustia—, como da cuenta la acumulación de sangrientos acontecimientos.

Como particularidad escatológica de las anteriores protagonistas de *Bilbao* y *Caniche*, Hoffmann, antes de cometer el asesinato, extrae los ojos a sus víctimas y los recoge, en un posible aunque irracional intento para recuperar la visión que está perdiendo. Tal práctica revelaría además una propensión neurótica —el coleccionismo, al igual que el Leo de *Bilbao*— así como una alusión indirecta a la referida cinta de suspenso de William Wyler con el acopio de objetos inanimados del perturbado personaje inmortalizado por Terence Stamp, que, antes de la naturaleza viva, prefiere, como escribe Baudrillard (1989: 116), “el encanto celoso de la colección de objetos muertos”. Y lo que John extrae de sus víctimas es justamente el órgano más indicador de vida de una imagen (Freedberg, 1992: 111).

Desde los inicios del cine, el ojo y su ablación se han asentado en el imaginario fílmico. Es el caso de la indispensable *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), de Buñuel, con el famosísimo plano de la secuencia inaugural, una metáfora visual entre cuyas principales significaciones se ha encontrado la asociación de la mirada a la prohibición y a la disección de la realidad (transparente), cuestionamiento del que también participa *Angustia*. Otra importante presencia intertextual en ese mismo sentido la ofrece la literatura —el cuento “El hombre de la arena” (1815), de E. T. A. Hoffmann—, vinculada, en algunos países arios, con la idea de la representación de una sutil amenaza para inducir a los niños a dormir. Consistía en la temible figura de un hombre truculento que les arrojaba arena en los ojos a aquellos que se resistían a acostarse para, acto seguido, proceder a su extracción. Si bien Freud considera que es un temor que “persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos”, causarse una herida en ellos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil (Freud, 1976: 29). No es gratuito que Patty, la más pequeña de las adolescentes, sea también la más atemorizada o *angustada* y que hacia el clímax de la cinta llegue a sentir la *impresión* de una daga clavada en el ojo; del mismo modo que tampoco parece casual que el protagonista de *The Mommy* lleve el mismo apellido que el escritor alemán del relato. Por un instante, el plano entero del monstruo vagando solitario y desolado por las calles vacías con la bolsa de ojos en busca de más evoca la

imagen del siniestro Coppelius en busca de sus respectivas víctimas infantiles. Al igual que el personaje literario, John —y su proyección *real*, el psicópata del cine— les arranca los ojos a los espectadores. Se está pues ante amenaza por extensión a aquellos que —como los niños que se niegan a dormir— son tentados por el embrujo hipnótico de la pantalla: *Angustia* supone pues una reconstrucción de las formas convencionales de mirar a partir de su prohibición, que en el psicoanálisis se relaciona con la angustia de castración que, en definitiva, da título a la película. Bigas pone en escena la ancestral tentación órfica —de ahí que previamente se hayan advertido las posibles consecuencias a los asistentes que son (somos) también los de *Angustia*—.

El film se inserta, de este modo, en una larga tradición cinematográfica de motivos presentes en Buñuel, Wiene, Wyler, y especialmente Hitchcock...: “Al utilizar el cine como materia prima narrativa, *Angustia* se sitúa en el terreno de la cita, del homenaje, del juego” que, inscrito “en un género narrativo tradicional, permite ver con mayor claridad su referencia como lugar desde donde afrontar el film” (Peláez Paz, en Pérez Perucha, 1997: 880).⁶ Pero la intertextualidad no se agota en el hecho fílmico, porque ya se hacía palpable en la presencia literaria (Hoffmann), pictórica (Velázquez) y psicoanalítica (Freud), lo cual da cuenta de los niveles interdisciplinarios desde donde la película se construye.

Esta concepción de la mirada tiene que ver con el empleo de la iluminación que marca una diferencia con respecto a las anteriores películas. Se ha categorizado *Angustia* dentro de la etapa negra —resulta irrefutable por su diégesis—, pero la alternancia de atmósferas impide limitarla a un único tipo, ya que no priva un solo estilo lumínico, lo que puede explicar la aparición de planos con fondos más iluminados (*highkey*)⁷ alternados con los de *lowkey*. Es decir, no existe un predominio claro ni del bajo ni del alto contraste, por lo que *Angustia* acaba siendo el único híbrido a nivel visual, y la inclusión en esta categoría —siempre relativa— responde a que el propio Bigas reconoció que este film marcaba el final de una fase (en Vall, 2001: 124). El empleo técnico está de este modo en función de la historia: en tanto no existe conciencia del hecho de ser mirado prima otra iluminación y otra *coloración* que responden a una percepción ideológica propia del

6 Entre los aspectos que supusieron una ruptura con respecto a la trayectoria fílmica de la cinematografía española, destaca la irrupción de la conciencia lingüística del medio, que en los años sesenta había sido puesta en práctica por los miembros de la *gauche divine* (Riambau / Torreiro, 1999: 239–240), a su modo, un precedente en Bigas Luna.

7 De ahí el “look americano” que le han encontrado críticos como López (1987: 7).

mundo del *entertainment*: el *highkey* que habrá de constituir, por cierto, la etapa mediterránea de los retratos ibéricos. Así se explica el abrupto choque entre los oscuros ambientes de las salas con una notable claridad en otros espacios cerrados –que son mayoritarios–, como los interiores de la lóbrega casa de John y Alice, el hospital oftalmológico, la mansión de los Robinson o los lavabos de la sala de cine que proyecta *The Mommy*. El *lowkey*, en cambio, es como si se reservara a nivel de la dimensión del visionado (del objeto observado) –el voyeurismo como actividad clandestina, oscura, secreta– de manera que, en la medida de que todo es susceptible de enmarcarse bajo los límites de la mirada furtiva, nadie –ni siquiera el espectador último de *Angustia*– puede evitar abstraerse de ese ominoso ambiente que se evidencia al concluir un film cuyo título da cuenta –en otro plano más– de su alto nivel sintomático: es probable que el espectador y su pertenencia a esta siniestra dimensión sea uno de los mayores logros del film.

Alegorizada en *Angustia*, la dinámica del complejo cinematográfico se evidencia desde “toda una recreación sobre las posibilidades de la estructuración del cine y su significación, especialmente en la relación con el espectador, a su vez personaje” (Sánchez, 1999: 26). *Angustia* participa en esa condición fractal que adquiere su auténtica relevancia en el momento en que se trasluce en aquel la certeza de su condición voyeur, esto es, la convicción de su videncia clandestina: la conciencia de lo que el psicoanálisis llama la cuarta mirada, razón por la cual la amenaza ha solido, desde Platón, ensañarse con la mirada.⁸ ■

■ Bibliografía

Aumont, Jacques *et al.* (21996). *Estética del cine*, Barcelona: Paidós.

Barnet, Àlex (1986). “Bigas Luna quiere exportar su *Angoixa* a los Estados Unidos”, *El Periódico* (22. 12), 33.

Baudrillard, Jean (1989): *De la seducción*, Madrid: Cátedra.

8 Precisamente, el dispositivo cinematográfico se asienta en el voyeurismo –es decir, “el placer en usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista” (también conocido como instinto escoptofílico)– y la identificación –desarrollada a través del narcisismo y la constitución del ego– con la imagen mirada (Mulvey, 1998: 8). Siguiendo pues a Mulvey, la mirada es lo que permite el oscilamiento –o desplazamiento, en la trayectoria de Bigas– de la imagen del otro como objeto primero separado, ajeno al espectador (*Bilbao*); luego de identificación (con las adolescentes de *Angustia*).

- Berthier, Nancy *et al.* (2001): *Le cinéma de Bigas Luna*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Bigas Luna (s. f.): *A medianoche con angustia*. Acción teatral paralela a la película “Angustia” de Bigas Luna, documento mimeografiado.
- Català, Josep Maria (1993): *La violación de la mirada*, Madrid: Fundesco.
- Dasca, Susa (1986): “Bigas Luna juega en *Angustia* al ejercicio hipnótico”, *Diario 16* (28.12.), s. p.
- Espelt, Ramon (1989): *Mirada al món de Bigas Luna*, Barcelona: Laertes.
- Freedberg, David (1992): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.
- Freud, Sigmund (1976): *Lo siniestro*, Buenos Aires: López Crespo.
- Fowles, John (1999): *El coleccionista*, Madrid: Cátedra.
- Hoffmann, E. T. A. (1976): *El hombre de la arena*, Buenos Aires: López Crespo.
- Hopewell, John (1989): *El cine español después de Franco 1973–1988*, Madrid: El Arquero.
- Gubern, Román (2002): *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama.
- Llopis, Sílvia (1987): “Los peligros y terrores del cine de barrio”, *Diario 16* (21.03.), s. p.
- López, Pablo (1987): “La «angoixa» de Bigas Luna”, *Guía del ocio* (22.05.), 7.
- Morin, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Mulvey, Laura (1998): *Placer visual y cine narrativo*, València: Fundació Institut Shakespeare.
- Pacteau, Francette (1994): *The Symptom of Beauty*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Pàmies, Sergi (1987): “L’angoixa’ de Bigas Luna”, *El Temps* (27.04.), 31–34.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997): *Antología crítica del cine español 1906–1995*, Madrid: Cátedra.
- Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro (1999): *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona: Anagrama.
- Sanabria, Carolina (2010): *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona: Laertes.
- (2011): *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Sánchez, Alberto (ed.) (1999): *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Huesca: Gráficas Alós.

Vall, Pere (2001): “Bigas Luna, descubridor de talentos”, *Fotogramas* LIV, 1892, 120–126.

Weinrichter, Antonio (1992): *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*, Gijón: La Versal.

- Carolina Sanabria, Universidad de Costa Rica, Escuela de Estudios Generales, CR-2060 San José, Costa Rica, <carolina.sanabria@ucr.ac.cr>.

Resum: El present article examina detalladament una de les pel·lícules menys emblemàtiques i probablement menys conegudes –*Angustia* (1986)– del director català més internacional: Bigas Luna. Tal com fa palès el títol i a diferència de la seva coneguda trajectòria, es tracta d’un film que no conté elements eròtics ni sensuals, sinó que es construeix a partir d’un gènere típicament americà –el *thriller*–. La pel·lícula s’articula a partir d’un adult dependent de la seva sinistramare, que el condueix hipnòticament a extraure els ulls de les seves víctimes en una història que s’expandeix a altres refraccions narratives. Per bé que s’articula a través de referències artístiques clàssiques (Hoffmann, Man Ray, Velázquez, Wiene), *Angustia* esdevé un homenatge a la cinematografia del mestre anglès, Alfred Hitchcock, bo i constituint una nova disquisició sobre les complexitats del funcionament d’una mirada que esdevé especular. ■

Summary: This article examines in detail one of the least iconic and, probably, lesser-known films – *Anguish* (1986) – from the most international Catalan director: Bigas Luna. As its title indicates, and contrary to his best-noted productions, it is a film which does not contain elements of an erotic or sensuous sort, but is constructed from a typically American genre – the thriller –. The movie is articulated around an adult dependent on his sinister mother, who drives him hypnotically towards extracting his victims’ eyes in a story which expands into other narrative reflections. Even though it consists of winks to classical artistic references (Hoffman, Man Ray, Velázquez, Wiene), it ends up working as a tribute to the filmography of English master Alfred Hitchcock, and it constitutes a new disquisition on the complexities of the behavior of the specular-turned gaze. [Keywords: Bigas Luna; *Anguish*; thriller; son; mother; gaze; eye] ■

El cinema transgenèric d'Isaki Lacuesta i el diàleg amb Miquel Barceló

Jaume Martí-Olivella (Durham, NH)

■ 1 Isaki Lacuesta i la nova avantguarda del cinema català

Aquest treball es centrarà en la figura del director gironí Isaki Lacuesta i el seu paper ja destacat en el context del nou cinema català.¹ Un cinema que, com en el cas de Lacuesta, es recolza tant en unes propostes acadèmiques com en una redefinició de l'avantguarda, tal com fou practicada per alguns dels membres de l'Escola de Barcelona. Joaquim Jordà i Pere Portabella, així com també José Luis Guerín, seran figures cabdals per entendre el cinema de Lacuesta. D'una banda, amb el seu mestratge personal i directe des de les aules del Màster de Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra, Jordà i Guerín oferiran a Lacuesta l'oportunitat de transformar els límits tradicionals del gènere documental per enriquir-los tan formalment com ideològicament. De l'altra, la persistència del mestratge de Pere Portabella i la seva irrenunciable experimentació formal, sempre esborrant les fronteres entre les arts plàstiques, la música i el cinema, tal com sintetitza la seva extraordinària *Die Stille vor Bach / El silenci abans de Bach* (2007), confluiran en l'obra d'Isaki Lacuesta, el qual esdevindrà un model de cinema transgenèric, migrant i poliglòssic que, juntament amb el minimalisme, són els quatre trets més clarament definidors de la nova avantguarda cinematogràfica catalana. I, tanmateix, hi ha, en el cinema de Lacuesta, unes variants internes que el singularitzen dins d'aquest context. Josexo Cerdán ho ha definit perfectament a partir d'una referència poètica, la d'aquest vers axiomàtic d'Enric Casasses: "L'art més fi i més fora d'isme és el teu primitivisme." Escriu Cerdán:

En tots dos casos [els dos primers llargmetratges de Lacuesta] ens trobem que el director aborda els seus projectes a partir de figures mítiques d'una evident radicalitat en la

1 Una versió d'aquest article fou presentada dins la sessió "Cinema i les Arts" durant el XIV Col·loqui de la NACS (North American Catalan Society), celebrat del 24 al 26 de maig del 2013 a la Universitat de Toronto, Canadà.

seva forma d'enfrontar-se al món, principalment a allò que el món espera d'ells. [...] En tots dos casos ens trobem davant mites que es construeixen a partir d'un cert primitivisme en la seva relació amb el món social. [...] Un primitivisme que apuntaria cap a dues línies que evidentment es complementen: la d'una relació primària, tosca, no elaborada amb l'entorn, i la d'un retorn a uns hipotètics orígens de salvatgisme. (Cerdán, 2012: 216–217; traducció meva)

Tot i que Josetxo Cerdán escriu això quan Lacuesta ha estrenat només dos llargmetratges –*Cravan vs Cravan* (2002) i *La leyenda del tiempo* (2006)–, les seves paraules resulten profètiques a l'hora d'entendre la creació i producció conjunta d'*El cuaderno de barro* (2011) i *Los pasos dobles* (2011), les dues pel·lícules analitzades aquí que s'autonodreixen i que es complementen com aquelles dues vessants del primitivisme descrit per Cerdán. Lacuesta retorna als seus propis orígens creatius repetint el procés de desdoblament i projecció d'un treball anterior en el següent. I, ahora, descriu un viatge que ell mateix qualifica d'excèntric, vers el cor d'Àfrica per retrobar-se en el nou primitivisme de Miquel Barceló. Així ho explica el mateix Lacuesta:

Dos anys més tard d'aquella conversa [amb Barceló on li mostrà quadres d'Augiéras], la productora Luisa Matienzo, molt valenta, em va proposar rodar una pel·lícula sobre el taller africà de Barceló, el qual porta més de vint anys passant llargues temporades a Mali. D'immediat, vaig recordar la història d'Augiéras, a qui Barceló descrivia en els seus diaris africans com un dels seus únics “parents.” Juntament amb la meva coguionista Isa Campo, ens vàrem plantejar narrar ahora la història d'Augiéras i la de Barceló. Però allò que explicariem no serien en absolut les seves biografies documentades, sinó un conte inspirat en ells dos, una llegenda: les aventures imaginàries que d'aquí a uns quants segles podrien relatar els habitants del País Dogó, quan els records ja s'hagin confós, barrejat i enriquit amb les fabulacions de pobles diversos. Una pel·lícula d'aventures *excèntriques*. (Lacuesta, 2012: 7; traducció i èmfasi meu)²

De fet, hom podria afegir al qualificatiu d'excèntriques el de “concèntriques”, car la retroalimentació i els desdoblements són constants en un film que s'inicia a la caserna militar de l'oncle incestuós, el coronel de l'exèrcit colonial francès, que narrarà la història de l'expulsió i l'exili al desert del nebot desitjat, el poeta/pintor eremita François Augiéras. Llavors el film resseguirà la fantasmàtica i camaleònica existència d'Augiéras establint un viatge paral·lel del grup d'amics de Barceló a la recerca del búnquer misteriós, aquell que conté la culminació artística del pintor ere-

2 A menys que s'indiqui altrament, totes les traduccions de les citacions i del guions de les pel·lícules esmentades són meves.

mita, la seva capella sixtina soterrada en el desert. El darrer desdoblament, la darrera figura concèntrica del film, serà, és clar, la història del procés creatiu de Miquel Barceló, el qual ressegueix les passes de la radicalització primitiva d'Augièras, el llinatge artístic del qual reivindica de manera directa. El film d'Isaki Lacuesta esdevindrà, en definitiva, una mena de “palimpsest foradat” que reomplirà literalment i imaginativament els “forats” deixats en els mapes i les pistes, també reals i imaginàries, llegades pel poeta francès en un gest que és alhora invitació i endevinalla per cercar el tresor de la (seva) creació perduda, la del búnquer ensorrat. D'ací que el fil conductor de *Los pasos dobles* sigui la idea del joc i del secret. D'ací, doncs, que al final de la pel·lícula se'ns mostri a Miquel Barceló assegut damunt la roca del penya-segat on hem vist pujar el presumpte cadàver d'Augièras mentre escoltem la veu en off que ens explica: “Ningú no podrà fer el seu retrat. Es convertirà en un secret. El secret: l'única cosa que es destrueix quan la comparteixes.” (*Los pasos dobles*, guió; traducció meua).

És aquesta circularitat del misteri, aquest joc de repeticions històriques, textuals i imaginàries, en definitiva, allò que atrau i caracteritza a Isaki Lacuesta, tal com ens recorda Jostxo Cerdán:

És potser per això que *Caras vs Caras* (2000) i *Cravan vs Cravan* es veuen ara més com dues obres complementàries, mútuament referenciades, que com un assaig i la seva realització final. [...] Aquest joc de ressons i les referències de materials creuats és una constant en el cinema de Lacuesta. Els seus films es van alimentant els uns als altres de manera circular. (Cerdán, 2012: 228)

I és aquesta una constant que no només apareix al cinema diguem-ne de gran format, sinó que articula realment tota la producció multimèdiàtica del director gironí, tal com assenyalava Carlos Losilla, resumint-ho de manera temàtica:

No és d'estranyar, doncs, que tots aquests vídeos presentin com a assumpte fonamental la qüestió del fantasma, d'allò que apareix i desapareix, d'allò que és present sense poder-se veure. (Losilla, 2009: 18)

Hom podria situar la fascinació espectral de Lacuesta a mig camí entre el desig i la por de trobar-se amb el “doppelgänger” romàntic i aquell gest, alhora valent i narcisista, d'identificació amb la figura de l'altre com una extensió o projecció del propi jo, un gest que podríem emblematitzar en el cèlebre “mon semblable, mon frère” de Baudelaire. Dit d'una altra manera, l'obra de Lacuesta sembla articular alhora l'estranya familiaritat de l'*uncanny* freudiana amb la noció de l'espectre o *revenant* formulada per Derrida:

Es tracta d'una qüestió de repeticions: l'espectre és sempre un *revenant*. Hom no pot controlar les seves anades i vingudes perquè comença retornant. [A question of repetition: a specter is always a *revenant*. One cannot control its comings and goings because it begins by coming back]. (Derrida, 1994: 11; èmfasi de l'autor)

Tota la trajectòria del cinema de Lacuesta es veu travessada per aquesta espectralitat, per una recerca constant de les empremtes, les traces que deixa el pas misteriós del mite tant en el seu vessant històric com en l'imaginatiu. És per això que Lacuesta sempre construeix els seus relats fílmics com una investigació d'allò que queda per descobrir un cop les petjades reals han estat cobertes per les capes del mite. Mites populars tan distants com els de Fabian A. Lloyd, el nebot d'Oscar Wilde que travessà com un cometa el món de la boxa i el de la poesia sota el pseudònim d'Arthur Cravan a *Cravan vs Cravan* (2002), o el de Camarón de la Isla i la seva música llegendària a *La leyenda del tiempo* (2006) o, encara, el d'Ava Gardner i la seva fulgurant persona a *La noche que no acaba* (2010), formen l'entrellat d'una recerca alhora real i fantasmàtica que culmina amb el seu viatge a Mali, resseguint els passos del pintor i escriptor François Augiéras de la mà del també pintor Miquel Barceló. El resultat són aquestes dues pel·lícules germanes: *El cuaderno de barro*, el documental que fa visible el procés creatiu de l'obra africana de Barceló, i *Los pasos dobles*, la projecció fictícia i espectral de l'encontre entre Barceló i Augiéras, amb la qual Isaki Lacuesta va guanyar la Petxina d'Or al Festival Internacional de Cinema de Donostia/Sant Sebastià l'any 2011.

■ 2 Barceló / Lacuesta o l'alteritat com a fascinació

L'encontre amb un rostre sobtadament fraternal, un altre jo, jo mateix com si fos àrab. [...] Això és el que em commou, aquest diàleg amb totes les meves màscares possibles. (Augiéras, 1980, citat a Lacuesta, 2012: 14)

L'articulació que fa aquí Augiéras del desig i la fascinació envers una alteritat que ens emmiralla i en la qual ens retrobem esdevé una mena de mirall textual de tot el projecte cinematogràfic d'Isaki Lacuesta, l'atracció del qual envers el misteri del doble i l'enigma del mite es transforma, com ja hem dit, en la força motriu de tota la seva obra. Amb la realització conjunta d'*El cuaderno de barro* (2011) i *Los pasos dobles* (2011), Lacuesta ha aprofundit encara més en aquesta fascinació. En aquest cas no es tracta només de (con)fondre els límits tradicionals entre el gènere narratiu i de ficció i el

gènere documental, fet habitual en tota la trajectòria creativa de Lacuesta, sinó de filmar un documental que esdevé l'intertext fonamental de la narrativa fílmica posterior que el desdobra i alhora el complementa. Dit d'una altra manera, quan Lacuesta rep l'encàrrec de filmar a Mali un documental sobre el taller africà de Barceló i sobre la representació de "Pas Doble," la *performance* teatral del pintor de Felanitx i el coreògraf Josef Hadj, s'adona que, per ell, l'autèntic "pas doble" es troba a explicar visualment l'obra de Barceló a partir de la seva fascinació per François Augiéras, l'altre històric en el mirall alhora real i mític del qual el pintor mallorquí troba el seu propi reflex, el seu llinatge fantasmàtic:

Augiéras... Des del començament, després d'haver llegit només unes quantes pàgines de *Le voyage des morts* [El viatge dels morts], vaig saber que era el meu únic parentesc. Fou l'enlluernament d'allò real. Com imaginar-s'ho? (Barceló, 2004, citat per Lacuesta, 2012: 19)

Tant l'enlluernament com l'emmirallament entre Barceló i Augiéras es reproduiran, és clar, en el mateix Lacuesta, el qual veurà en el gest de desdoblament entre el pintor/poeta francès i l'artista mallorquí una repetició de la seva pròpia obsessió per encalçar la presència fantasmàtica i mítica de l'altre. Car, com el mateix Lacuesta ens recorda: "En una de les seves pel·lícules, Pasolini fa dir al personatge del centaure que el realisme més profund és el del mite." (Lacuesta, 2012: 7) De fet, "Pas Doble," la *performance* en què Barceló i Hadj esdevenen literalment i metafòricament "homes de fang", després d'haver passat per una llarga sèrie de metamorfosis a cavall entre l'home i l'animal, escenifica precisament el mite de la creació i la creació com a mite: el doble pas que connecta inextricablement l'home amb la natura i que visualitza l'inevitable retorn a la matèria original. Aquest és "el viatge dels morts" a què al·ludeix Barceló, la idea central de l'explicació mitopoètica de l'aventura humana i la creació artística: la vida i la creació com a retorn a un origen alhora real i impossible.

Serà aquesta idea del retorn també la que explicarà la varietat de registres estilístics i fins i tot de gèneres cinematogràfics que es troben dins la pel·lícula *Los pasos dobles*, la qual esdevé una mena de *mise-en-abyme* de tota l'obra del director gironí. La pel·lícula aconsegueix aquest valor de compendi, a més a més, a base de donar vida a la metàfora central del "pas doble", de la *performance* de Hadj i Barceló, en el sentit de crear "un personatge que és relatat per veus múltiples, que pertany a tothom i a ningú, que es destrueix i es reconstrueix una i una altra vegada com si el poguéssim modelar sobre un fang eternament fresc." (Lacuesta, 2012: 9) Àngel Quin-

tana ens ofereix un bon resum d'aquest efecte de summa o compendi de tota l'obra que té el darrer film d'Isaki Lacuesta:

Si prenem com a punt de partida de la seva obra el personatge d'Arthur Cravan ens trobarem que aquest personatge dadaïsta, capaç de convertir la vida en art, és la matriu que ens ajuda a comprendre François Augiéras, com a dissident i creador d'obres efímeres que funcionen més com a llegenda que no pas com a materialització visible. A *La leyenda del tiempo*, Isaki va partir d'un fantasma –Camarón– per buscar la dialèctica entre el que és real i el que és suplantat, entre els dobles i els simulacres. Aquest joc de dobles acaba adquirint un to molt més sofisticat i complex a *Los pasos dobles* perquè la llegenda ha difuminat definitivament la realitat. A *Los condenados*, a més d'establir un discurs polític sobre la llegenda del traïdor i l'heroi, va explorar la selva. Els misteris d'alguna cosa enterrada de la qual sorgeixen altres veritats, creant noves incerteses, obrint camins a la complexitat. La barreja de tots aquests elements, juntament amb d'altres provinents de les seves instal·lacions i assaïjos, acaben convertint *Los pasos dobles* en una espècie de pel·lícula resum d'una recerca que avança. (Quintana, 2011b: 28)

A més d'aquesta lectura que reforça la coherència interna de la cinematografia de Lacuesta, Quintana, potser sense ser-ne plenament conscient, ens aporta l'altra gran entrada a la textualitat de *Los pasos dobles* remarcant-ne allò que podríem dir-ne la seva paradoxal incoherència:

A priori, *Los pasos dobles* és la pel·lícula més imprevisible d'Isaki Lacuesta. La seva forma aparent no remet a les formes minimalistes del cinema contemporani, no guarda contacte amb cap moda possible, no funciona com una obra que dissenyi un camí traçat amb *coherència*, sinó com una *obra plena de forats*, tortuositats i línies de fuga de tot tipus. (Quintana, 2011b: 28; èmfasi meu)

Més enllà dels ressons deleuzians en les esmentades línies de fuga, allò que em sembla més important en la descripció d'Àngel Quintana és l'afirmació que aquesta pel·lícula mostra la coherència interna del discurs cinematogràfic de Lacuesta tot i ser en aparença incoherent. Aquesta descripció conté, doncs, la figura de la paradoxa com a eix argumental. Conté, a més a més, una altra figura, aquesta visual, el fet que la pel·lícula és “una obra plena de forats”, una imatge que replica la metàfora visual fonamental que connecta internament *El cuaderno de barro* amb *Los pasos dobles* i que el mateix Lacuesta sintetitza amb la frase “la inspiració dels tèrmitz”:

I si Augiéras disparava contra els seus propis quadres, a Mali vàrem poder comprovar com els tèrmitz devoraven (això sí que és amor per la pintura) els quadres de Barceló. Els forats dels tèrmitz, lluny de ser percebuts com un drama per Barceló, li serveixen d'inspiració i els fomenta, pintant al voltant d'aquells forats oberts a l'atzar per tal de descobrir-hi formes de calavera, de mapa o de qui sap quines fruites. A *Los pasos dobles*

hem buscat treballar de manera semblant, construint el relat com si fos un puzzle, o millor dit, un mapa del tresor que havíem de reconstruir a partir de fragments, de trossos de paper dispersos. Així, els episodis successius de la nostra pel·lícula estan concebuts com a peces d'estils diferents (“de metamorfosi en metamorfosi”), seguint la vocació camaleònica del nostre protagonista. (Lacuesta, 2012: 7–9)

Tot el procés de creació de Barceló, que veiem reflectit en *El cuaderno de barro* i projectat ficticiament a *Los pasos dobles*, gira entorn d'aquesta mateixa idea: entendre la creació com un “palimpsest foradat”. En el cor d'aquest concepte hi ha, és clar, l'antiga idea de l'art com a mimesi, com a còpia, i com a còpia de la còpia, o sigui, com un palimpsest, com una reescriptura dels espais buits, dels forats que la natura i el pas del temps han anat creant. El secret dels “passos dobles”, doncs, rau en el fet que algú refaci el camí fet per un altre i que es perdi o desaparegui refent-lo. D'ací la “condemna” de François Augiéras, encarnat en el nebot del coronel que el rebutja i l'envia a la recerca del seu secret. D'ací també que l'artista, Miquel Barceló, acabi apreciand més la seva obra destruïda, és a dir, menjada/foradada pels tèrmits i el pas del temps, i faci d'aquestes marques o aquests fragments, d'aquestes “traces”, la base autèntica del seu art. Un art de la memòria desitjada i impossible, tal com ell mateix ens explicarà en la darrera seqüència d'*El cuaderno de barro*, en què el veiem dibuixant amb carbó a la paret d'argila de la cova africana:

Ningú no ha pintat mai aquí perquè és impossible. Allò que m'agrada de l'argila és que es pot fer i refer infinitament i començar sempre de nou. L'argila guarda la memòria de tot. [...] El temps també pinta!, va dir Goya. A l'Àfrica pinta, i tant! [...] Sempre intento imaginar com serà un quadre d'aquí a un any, de deu, de cent, de mil anys. [...] És divertit. Nosaltres fem servir pigments que són més estables que la nostra carn, el lapislàtzuli és etern. Emperò els tèrmits s'ho mengen tot; per això està bé preveure la destrucció com a part de l'obra. La seva destrucció a llarg termini. La seva metamorfosi, diria jo, millor que destrucció. Però de totes maneres és qüestió de temps. Al final tot desapareix. (*El cuaderno de barro*, guió)

El llarg *tràveling* amb què es clou *El cuaderno de barro* ens mostra a Barceló, dalt d'una escala de fusta, pintant a la paret de la cova, que ara se'ns apareix com una nova “capella sixtina primitiva”, tal com la que havia somniat/pintat Francesc Augiéras dins el seu búnquer enterrat. De fet, per reforçar encara més l'efecte de *mise-en-abyeme* ja esmentat, seran aquestes mateixes pintures i aquesta mateixa cova la que “descobriran” Amon, Amassagou i Abinou, els tres amics reals de Barceló a Gogolí, al País Dogó de Mali, que ara són els actors que encarnen els expedicionaris que van a la

recerca del “tresor perdut”, és a dir, del búnquer ensorrat en el desert on Augiéras va llegar la seva pròpia capella sixtina als homes del futur.

■ 3 *Los pasos dobles* i la paradoxa de l'art primitiu

Si hom fa l'exercici intel·lectual i estètic de veure conjuntament *El cuaderno de barro* i *Los pasos dobles* observarà ben aviat aquella idea ja expressada de l'itinerari, del viatge o retorn a uns orígens alhora familiars i desconeguts. El viatge vers el punt de confluència entre dos homes i dues trajectòries artístiques fonamentades en la seva radical atracció vers un primitivisme restaurador. Les paraules d'Augiéras i Barceló són molt clares en aquest sentit:

Busco l'encontre amb d'altres homes. Perdut al Sàhara, he fraternitzat instintivament amb els indígenes. El meu comportament, els meus amors no són els d'un racista. He trobat en ells salvatges a la meua altura. (François Augiéras, dins Placet, 1990, citat a Lacuesta, 2012: 16)

Per la seva banda, reflectint la duresa de les condicions físiques a Mali, Barceló escriurà:

Com quasi tot aquí, el plàstic també envelleix més ràpid. Els meus cubells de pintura estan fets pols. Jo, en canvi, tinc la impressió d'estar rejuenint, potser perquè aquí em retrobo amb el país bàrbar, brut i fort, de la meua infantesa. (Barceló, 2004, citat per Lacuesta, 2012: 25)

Allò que aquestes paraules afirmen i que les pel·lícules de Lacuesta confirmen és que ni Barceló ni Augiéras repeteixen el gest neocolonial i orientalista denunciat per Edward Saïd, sinó que el seu primitivisme neix d'una permanent necessitat d'autoreconeixement i d'un compromís radical amb la seva pròpia autenticitat creativa. Es tracta, en definitiva, del que Josetxo Cerdán, parafrasejant l'anàlisi d'Ernst H. Gombrich (2002), identifica com la paradoxa del primitivisme:

Tot i que, per Gombrich, la gran paradoxa del primitivisme del segle XX es troba en el fet que aquest requereix un gran nivell de conceptualització, [...] també reconeix que aquell primitivisme està relacionat amb les formes d'expressió personal allunyades de pactes previs amb el públic. (Cerdán, 2007: 219)

És aquesta mateixa capacitat de renovació constant i d'allunyament de les expectatives socials entorn de la pròpia obra la que caracteritza el gest d'Isaki Lacuesta en enfrontar-se a aquest projecte, car, com escriu Àngel Quintana:

Los pasos dobles pot sorprendre, despistar, però en cap cas deixar indiferent ja que és un dels exercicis d'estil més arriscats que ha dut el cineasta fins aquest moment. Un exercici que pot ser considerat com un triple salt mortal sense xarxa i que demostra que el bon cinema no és aquell que neix de la resignació, sinó de la recerca i de la incertesa. (Quintana, 2011a: 46)

El cuaderno de barro i *Los pasos dobles*, conjuntament o per separat, són, efectivament, un exercici d'estil molt arriscat. I, així mateix, continuen demostrant la rara habilitat de Lacuesta d'unir el compromís testimonial amb la llibertat imaginativa més exigent. Voldria acabar aquest breu estudi destacant l'element ja esmentat de l'espectralitat com un dels exemples concrets d'aquesta creativitat exigent. Com hem vist, les múltiples identitats assumides pel protagonista acabaran confluint en la figura de Miquel Barceló, el qual, com assenyala Jordi Costa, "compleix l'aparent paper de mèdiom o de darrera encarnació possible d'aquella força enigmàtica anomenada François Augiéras." (Costa, 2011: 43). El paper de Barceló, tanmateix, canvia substancialment quan es consideren les dues pel·lícules conjuntament. Més enllà de la seva funció espectral, la del foraster que retorna per refer els passos del seu antecessor mític i llegendari, la figura del Barceló històric se'ns apareix precisament dedicada a desfer, potser fins i tot a denunciar, els fantasmes de l'alteritat. Enlloc és això més clar que en el seguit de seqüències en què veiem el pintor esforçant-se per (con)fondre els límits cromàtics dels materials emprats per tal que li permetin representar la fusió dels contraris on rau la pròpia identificació amb l'alteritat més radical. Un exemple evident d'aquest gest el trobem en el seu ús del lleixiu per cremar i tenyir la superfície fosca del cartró on retratarà Cheik, el negre albí quasi invident que nosaltres veurem doblement emmarcat pels límits materials del quadre i pels límits naturals de la cova on Barceló el retrata. Aquest gest alhora d'acostament i de denúncia serà narrativament repetit i desdoblant per Lacuesta en una de les seqüències més memorables de *Los pasos dobles*, aquella en què Augiéras, ara encarnat en la figura del bandoler Abdallah, retorna al seu campament retrobant-hi un grup nombros de negres albins que s'hi havien amagat fugint de la persecució racial i social de què són víctimes. La blancor d'aquests negres albins els transforma en els altres rebutjats, els "outcasts" en un món de negres tradicionals. La indefinició cromàtica de la seva pell els marca com a figuració d'una alteritat radical. És aquest aspecte el que subratllarà Lacuesta en la seva representació nocturna i espectral de l'aparició dels albins que van sorgir literalment de la fosca per entrar al nostre camp de visió com si fossin zombis, morts vivents sortint de la nit i el no-res. A més de constituir un

exemple dels múltiples registres cinematogràfics emprats per Lacuesta en aquesta pel·lícula, car l'espectador se sent ara de sobte immers en una mena de relat fantàstic o de terror, aquesta seqüència li permetrà ampliar l'abast crític de la narració en incloure aquesta denúncia d'un racisme motivat per una pigmentació blanca damunt una pell negra. Li permet, a més a més, reprendre quasi irònicament el tema fonamental de la història, el de la tensió i el desig entre identitat i alteritat personificat des l'inici en la figura d'Augiéras, el qual acabàvem de veure caracteritzat pel cap dels bandolers amb aquestes paraules: “Tu estàs protegit per forces sobrenaturals i pels morts. No ets un ésser humà.” — “No sóc una persona?” — “Només estàs encarnat a mitges!” (*Los pasos dobles*, guió)

L'aparició dels albins com a cossos espectrals i no del tot encarnats duplica irònicament aquella mitja encarnació d'Abdallah, el qual cercarà precisament garanties de la seva pròpia identitat, tant racial com sexual, en l'encontre immediat amb el cap dels albins, al costat del qual jeu ara en la mitja fosca del campament. Després de preguntar-li si les taques blanques s'estenen per tot el seu cos i, doncs, de comparar els seus nivells de negritud en un acostament físic clarament marcat per un impuls homoeròtic, Abdallah/Augiéras li tocarà el pit ara ja nu i li preguntarà: “Per què tens la pell calenta?” — “Això és ser un home!”, li contestarà l'albí. La ironia i la (con)fusió de contraris, doncs, es fa palesa un cop més. Ara, l'espectre, el *revenant* fantasmàtic, és Abdallah, el “mig encarnat” i no l'albí, que té la pell calenta tot i que estigui marcada per l'estigma de la marginació social. En l'homoerotisme latent d'aquest encontre, a més de replicar les relacions homoeròtiques del François Augiéras històric, Lacuesta inscriu un cop més aquella dialèctica entre desig i alteritat que és una de les claus de volta fonamentals d'aquesta història i de tota la seva producció cinematogràfica. ■

■ Bibliografia citada

Augiéras, François [Chaamba, Abdallah] (1959): *Le voyage des morts*, París: La Nef.

— (1980): *La trajectoire: une adolescence au temps de Maréchal*, París: Fata Morgana.

Barceló, Miquel (2004): *Cuaderno de África*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Cerdán, Josetxo (2007): “Una nube es una nube”, dins: Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra, 211–239.
- Costa, Jordi (2011): “Les identitats d’Augiéras”, *El Punt/Avui*, 1/10, 43.
- Derrida, Jacques (1994): *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*. Trad. Peggy Kamuf, Nova York: Routledge (original francès: *Spectres de Marx*, París: Editions Galilée, 1993).
- Gombrich, Ernst H. (2002): *The Preference for the Primitive*, Londres: Phaidon.
- Lacuesta, Isaki (2012): “Todos mis dobles. Memoria del director”, dins: *Los Pasos Dobles. Edición Coleccionista*, Madrid: Cameo Video, 3–11.
- Losilla, Carlos (2009): “Ver el mundo y regresar”, dins: “Gran Angular: Isaki Lacuesta, un cineasta del siglo XXI”, *Cahiers du Cinema España* 28 (novembre), 18.
- Placet, Paul (1988): *François Augiéras: Un barbare en Occident*, Périgueux: Fanlac.
- Quintana, Àngel (2011a): “Salt mortal sense xarxa”, *El Punt/Avui*, 25/9, 46.
- (2011b): “Quan el cinema és inquietud i recerca”, *La Vanguardia Cultural/s*, 5/10, 28.
- Jaume Martí-Olivella, University of New Hampshire, Department of Languages, Literatures, and Cultures, 210L Murkland Hall, 15 Library Way, USA-Durham, NH 03824, <Jaume.Olivella@unh.edu>.

Zusammenfassung: Dieser Beitrag befasst sich mit der Person des Gironiner Regisseurs Isaki Lacuesta und seiner bereits herausragenden Rolle im Kontext des neuen katalanischen Kinos; ein Kino, das sich sowohl auf akademische Leitlinien stützt als auch auf eine Neudefinition des Avantgarde-Kinos, so wie es von einigen Mitgliedern der cinematographischen *Escola de Barcelona* in den 1960er und 1970er Jahren praktiziert wurde. Ein Blick auf die Entwicklung von Lacuestas Filmschaffen lässt eine künstlerische Konstante erkennen, die sich im gleichsam rhetorisch wie archäologisch zu verstehenden Konzept der „Spur“, der „Einprägung“ zusammenfassen lässt, welche das geheimnisvolle Voranschreiten des Mythos in seinem historischen wie auch in seinem fantastisch-imaginären Verständnis zurücklässt. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Analyse von *El cuaderno de barro* (2011) und von *Los pasos dobles* (2011) in ihrer doppelten Ausrichtung und ihrer gleichzeitigen Genese und zeigt auf, dass diese Filme für Lacuestas gattungsüberschreitenden und vielfältigen Impetus stehen können, der sein gesamtes Filmschaffen kennzeichnet. ■

Summary: This study deals with the figure of Isaki Lacuesta, a young filmmaker from Girona, and his already prominent role within Catalonia's new cinema. Lacuesta's cinema relies as much on new academic tenets as it does on a redefinition of the avant-garde cinema once espoused by some of the members of the Barcelona School during the sixties and seventies of the 20th century. A brief survey of Lacuesta's trajectory via his feature films to date allows us to formulate an initial inflection point, a kind of artistic continuum that could be summarized in the figure of the "trace," understood in its double archeological and rhetorical sense. It is the trace left by the mysterious passage of myth both in its historical and its imaginary aspects. This study attempts, ultimately, to offer an analysis of *El cuaderno de barro* (*The Mud Notebook*, 2011), and *Los pasos dobles* (*Double Steps*, 2011) that emphasizes their dual vertebration and their simultaneous creation and that proves the polymorphous and transgeneric nature that characterizes Lacuesta's entire work. [Keywords: Isaki Lacuesta; avant-garde; trace; transgeneric cinema; New Catalan Cinema] ■

Unterwegs. Zum Kino von Albert Serra

Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main)

On n'en sort pas, c'est toujours la même question, celle de l'enchaînement, celle d'apercevoir dans les films les signes avant-coureurs d'un cinéma à venir.
(Burdeau, 2007: 22)

Es wird viel marschiert in den Filmen von Albert Serra. Indes ist es nicht einfach, in ihnen voranzukommen: Träge und bewegungsunwillige Männer begeben sich auf beschwerliche, oft erschlaffende und unterbrochene Reisen ohne rechtes Ziel. Serras Figuren sind und bleiben unterwegs; ihr Gehen ist einer gewissen Hemmung ausgesetzt, die es nicht in Ruhe, nicht zielgerichtet und vielleicht noch nicht einmal überhaupt ein Gehen sein lässt. Während sich Don Quichotte und Sancho in *Honor de cavalleria* (2006) durch die La Mancha und die Drei Heiligen Könige in *El cant dels ocells* (2009) über unwegsame Landschaften aus schwarzem Felsgestein zum Jesuskind vorarbeiten, so ist das Marschieren aus Serras letztem Kinofilm, *Història de la meua mort* (2013), beinahe verschwunden, während hier die im Laufe seiner Filmographie sich immer stärker abzeichnende Gemäldehaftigkeit und Statik der Einstellungen besonders betont wird.¹

Diese Spannung zwischen Bewegung und Stillstand verdankt sich vor allem einer Montage der „falschen Anschlüsse“, die eine diskontinuierliche Bewegung bilden: Serras Figuren sind weniger auf einem bestimmten Weg, den sie abschreiten, sondern stets „auf dem Sprung“. Unterhalb des Gehens der Figuren, unterhalb der sicht- und begehbaren Wege bildet sich

1 Ich beschränke mich in diesem Aufsatz auf die drei Langspielfilme Serras; aus Platzgründen, aber auch aus Gründen der schwierigen Verfügbarkeit seiner anderen Arbeiten müssen diese leider unberücksichtigt bleiben. Zu nennen wären hier etwa Serras erster Film *Crespà* (2003), eine Art Dokumentarfilm-Musical, sowie die zahlreichen Kurzfilme, die nach (und teilweise mit Bezug auf) *Honor* entstanden sind. Auch im Langfilm *El senyor ha fet en mi meravelles* (2011), den Serra als „Brief“ an den argentinischen Filmemacher Lisandro Alonso konzipiert hat, geht es um die Dreharbeiten zu *Honor*. Auf Serras Videoserie *Els noms de Crist* (2010) wird gegen Ende des vorliegenden Aufsatzes nur kurz eingegangen werden.

so eine zweite Bewegung, die sich an Lücken, Erschlaffungen und Unterbrechungen entlang hangelt und in ihrer Erscheinung selbst nur verhindert sein kann – da sie „unterwegs“ zur Bewegung, zum *Kinema*, zum Kino ist. Diesem „Unterwegs“ zum Kino, das Albert Serra zu denken aufgibt, soll im Folgenden entlang (und unterhalb) der drei genannten Filme nachgegangen werden.

■ 1 *Honor de cavalleria* (2006)

Ursprünglich wollte Albert Serra (Jahrgang 1975) kein Filmemacher werden, sondern Schriftsteller: für den Katalanen ist die Literatur eine dem Kino überlegene Kunstform (vgl. Serra, 2007a: 39). Der Weg zum Kino führt also über die Literatur – aber eben, genauer gesagt, über die *Abkehr* von ihr. Wenn Serras erster Langspielfilm auch in irgendeiner Weise mit Cervantes' Roman korrespondiert, so handelt es sich dabei keineswegs um eine Adaptation (vgl. Serra, 2007b: 23). Wenn für ihn „Kino“ erst über den Umweg der Literatur möglich wird, dann über ihre Desavouierung.

Zu *Honor de cavalleria* hatte Serra zwar ein Drehbuch geschrieben, aber „sans imaginer que le film serait tel que je l'ai écrit. C'est pour moi un exercice littéraire, même si la forme est celle d'un scénario traditionnel, avec description des actions et dialogues. C'est comme une pièce de théâtre, une œuvre littéraire qu'on lit avec plaisir“ (Serra, 2007a: 40). Das Drehbuch ist ebenso eigenständiges Kunstwerk wie Abfallprodukt: als wäre es eigens dafür geschrieben worden, um *nicht* verwendet zu werden.

In Bezug auf ein kastilisches Nationalkulturheiligtum wie den „Quichotte“ erscheint diese Nicht-Adaptation zunächst wie das Autodafé eines katalanischen Künstlers. Der Titel des Films ist nicht etwa der des spanischen Romans, sondern einem Gedicht des katalanischen Dichters Josep Carner entlehnt; für einige Episoden seines Films hat sich Serra nach eigener Auskunft vom *Tirant lo Blanc* inspirieren lassen (vgl. Serra, 2007b: 23).²

Aber hat man es hier tatsächlich mit der Desavouierung gerade *dieses* Werkes, von Cervantes' „Quichotte“ zu tun? Tatsächlich gibt es im Film längere Zeit weder in der Handlung, der Ikonographie der Figuren noch im Dialog einen Hinweis darauf, dass die beiden Herrschaften in Ritterkleidung überhaupt Don Quichotte und Sancho Panza sind. Erst spät

2 Vgl. auch Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra (2007): In diesem Interview erzählt Serra auch, er habe sich dagegen verwahrt, den Film in Spanien in einer spanischen Fassung ins Kino zu bringen.

spricht Quichotte Sanchos Namen zum ersten Mal aus. Die beiden Darsteller, Lluís Carbó (Quichotte) und Lluís Serra (Sancho), spielen Rollen, die sie ebenso gut auch nicht spielen könnten. Weder beim einen noch beim anderen handelt es sich um professionelle Schauspieler. Serra hat sie in seiner Heimatstadt Banyoles aufgelesen: Carbó war Tennislehrer im Ruhestand, Serra verrichtete kleinere Arbeiten wie Flaschenaufsammeln in einer Disko. Serra entdeckte ihn in einer Bar; anscheinend gefiel ihm, wie er aß (vgl. Serra, 2007a: 40). Wie bei Pasolini, den Serra als Vorbild nennt, geht es darum, mit nicht-professionellen Schauspielern zu arbeiten, die „auf der Straße“ entdeckt werden (vgl. Serra, 2007b: 24). Bei den Dreharbeiten wird dann auf ein Drehbuch und vorgegebene Dialogen verzichtet, den „Schauspielern“ höchstens eine Situation oder ein Gesprächsstoff vorgeschlagen, der in losem Zusammenhang mit einer Episode aus dem Quichotte stehen mag oder auch nicht, wozu dann frei improvisiert werden kann – eventuell korrigiert durch (in der Postproduktion wieder gelöschte) Eingriffe und Zwischenrufe des Regisseurs während der Takes. Dialoge gibt es auch deswegen keine, weil Serra der Meinung ist, die beiden Darsteller hätten sie sich gar nicht merken können (vgl. Serra, 2007a: 41). Sie müssen damit keine durch einen Text vorgegebene Psychologie nach außen hin repräsentieren, müssen nichts „ausdrücken“: „ils étaient tellement beaux en ne faisant rien, ne disant rien, que je ne leur ai pas demandé de parler [...] L'essentiel, puisqu'il y avait peu de dialogue, était donc de susciter des postures, des réactions, de faire vivre leur relation sans les mots“ (*op. cit.*: 41).

Im Zentrum von Serras Arbeit steht also die Präsenz zweier Körper, die weder durch Worte noch durch Gesten irgendeine zweckgerichtete Handlung ausführen oder für einen bestimmten Sinn arbeiten. Da mit kleinen digitalen Kameras gedreht wird, können lange, teilweise bis zu einer dreiviertel Stunde dauernde Takes entstehen, zu dem Zweck, dass sich die Schauspieler auf nichts bestimmtes konzentrieren müssen, weder auf eine bestimmte Handlung noch auf einen bestimmten Dialog, sondern in ihrer kompletten Unkonzentriertheit, ihrer permanenten Abgelenktheit gezeigt werden können (vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Was dazu führen kann, dass sie während des Takes einfach einschlafen und die Kamera weiterläuft: „Si vous ne savez pas quoi dire ou faire, ne faites rien, ne dites rien. Ne me regardez jamais. Vous pouvez rester là et dormir“ (Serra, 2007b: 24).

Aber auch wenn nichts gesagt, getan, ja eingeschlafen werden kann – unterbrochen werden darf die Szene eben nicht. Die Regel beim Dreh

lautet: weitermachen, nicht aufhören zu spielen (vgl. Serra, 2007a: 41). Wenn die Takes lange dauern, dann, um Handlungen und Sätze wiederholen zu lassen und um so jene Gesten und Worte zu finden, die keine Bedeutung auf sich ziehen und Zeit und Raum unbesetzt lassen. Das Warten und Pausieren, in dem der Film entsteht, ist Schauplatz von Wiederholungen, von ständigen Vorbereitungen, von Proben: die Wiederholungen bereiten die Erscheinung von etwas vor, was erst von außen in die Szene treten, nie mit Sicherheit gegeben und präsent sein und aus diesem Grund nur *wiederholt* in die Einstellung gegeben werden kann. Durch diese Wiederholungen, so Serra, würde Don Quichotte erst überhaupt „illuminiert“ werden (vgl. *op. cit.*: 42). Illuminiert kann er nur sein, wenn diese Gesten und Worte solche sind, die zeigen, dass durch sie nichts getan und nichts ausgedrückt wird: „Je me suis rendu compte que cette méthode faisait venir chez eux des comportements étranges, des gestes ambigus, sans signification. Et le film s’est construit à partir de cette matière aberrante, peu signifiante“ (*op. cit.*: 41). Die Körper der Schauspieler stellen nicht durch Worte und Gesten Rollen oder Charaktere dar, drücken nichts *aus*. Die Verkörperung der „personnages“ geschieht hier eher als „incarnation magique“ *in* den Körpern, wie der französische Kritiker Cyril Neyrat (2008a: 25) – wieder mit Verweis auf Pasolini – das Verhältnis zwischen Schauspieler und Rolle in *Juventude em marcha* (2006) von Pedro Costa charakterisiert, welcher, ähnlich wie Serra, ausschließlich mit Laien arbeitet und seine Fiktion aus einer Dokumentation heraus entstehen lässt.³ Serras Kino ist eine Kunst des Ausdruckslosen. Doch gerade diese Suche nach dem Funken einer Illumination, nach einer kurzen Inspiration, nach dem schnell verfliegenen Moment der Inkarnation eines Wortes oder einer Figur, kurz: nach dem, was sich nie einfach (oder stets zu kurz) zeigt, erfordert die vollste Aufmerksamkeit für die Wiederholung kleinster Blicke und Gesten seitens des Regisseurs (vgl. Serra, 2007a: 42).

3 Vgl. ebd.: „L’indistinction entre personne réelle, acteur et personnage repose sur le principe d’un décret d’incarnation. Costa affirme qu’à l’origine du filme résonne une formule magique: tu resteras Ventura, mais tu seras aussi roi, prophète, patriarche ou demi-dieu. *En avant, jeunesse* ressuscite la tradition d’un cinéma de l’incarnation magique: celui de Rouch, ou des paysans ougandais en personnages d’Eschyle dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (Pasolini).“ – *Juventude em marcha* ist in jahrelanger Arbeit im Lissaboner Vorort Fontainhas entstanden, die Laienschauspieler sind Bewohner wie Ventura. Wie Serra benutzt Costa eine MiniDV-Kamera und verzichtet auf eine große Filmcrew. In den hier zitierten Interviews zu *Honor* (Serra, 2007a und 2007b) kommt Serra selbst auf Costa zu sprechen, um ihre Arbeiten miteinander zu vergleichen.

Ebenso, wie Serra seine Schauspieler in einem ungewissen Spiel vor sich hertreibt,⁴ so treiben auch diese ihre Rollen vor sich her, ohne jemals mit ihnen zur Deckung zu kommen (vgl. Burdeau, 2007: 20). Für den französischen Filmkritiker Emmanuel Burdeau folgt daraus: „le film peut se voir comme une hallucination, ou comme un *making of* du livre, ou comme un documentaire sur deux acteurs non-professionnels, Lluís Carbó et Lluís Serrat“ (*op. cit.*: 21). *Honor* ist ebenso eine Dokumentation über zwei Schauspieler wie ein „fantasme d’un autre temps de l’Histoire“ (*op. cit.*: 22). Genauer: ein Film über das Nichtstun und das Nichtschauspiel zweier Nichtschauspieler wie über ein schieres Fantasma, nicht die Aktualisierung einer vergangenen Zeit. Die Schauspieler sind Hypothesen von Figuren, aber auch Hypothesen von Schauspielern; der Film ist die Hypothese einer Cervantes-Verfilmung, aber auch die Hypothese und das Fantasma, überhaupt ein Film zu sein, da er selbst, „moins que l’hypothèse d’un monde“ ist, wie Burdeau sagt (*op. cit.*: 21). Der Film ist die Hypothese einer Fiktion; aber darin wird er selbst hypothetisch und fiktiv, wird er selbst zum Produkt einer schieren Fiktion.

Es ist diese Fiktion, dieses Fantasma, ein Film zu sein, auf die sich der Film zubewegt und die er vor sich herschiebt. Dieses „Sichzubewegen auf“, das gleichsam ein „Vorsicherschieben von“ ist, ist die Bewegung des Films selbst. Aus ihr gehen alle anderen Bewegungen im Film und des Films hervor; sie liegt all diesen Bewegungen zu Grunde und verläuft unter ihnen. Diese Bewegung wäre die Inszenierung und die Organisation des Films durch Albert Serra selbst. Neyrat betont, wie sehr *Honor* gerade auf Grund seiner bescheidenen Ökonomie und des Gebrauchs von kleinen Digitalkameras dazu einlädt, die Praxis eines Cineasten zu beobachten: „comment la fabrication d’un film se voit aussi à l’écran“ (Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Was sich aber von der Fabrikation des Films auf der Leinwand zeigt, zeigt sich dort nicht direkt, wie Neyrat ebenso hervor hebt, sondern in der Offenheit des „hors champ“, im von der Kadrierung des Bildes ausgeschlossenen bzw. an sie angrenzenden Raum (dem Bereich „hinter“ der Kamera), auf den der Film sich zubewegt und den er

4 Vgl. Serra (2007a: 42): Da die Psychologie der Figuren keine Rolle spielt, muss Serra seine Schauspieler erst recht psychologisch manipulieren, um sie zu animieren. Will er Serrat, einen eingefleischten Fan des FC Barcelona, aus seiner Lethargie reisen, in die er offenbar nur allzu leicht verfällt, reicht es anscheinend, ihm ein lautes „Reall!“ (Madrid) entgegenzurufen, um Serrat mit der Erwähnung des Erzrivalen des katalanischen Clubs aufzuscheuchen. Vgl. hierzu auch den Bericht von Mark Peranson (2008: 22–23) über die Dreharbeiten zu *El cant dels ocells*.

vor sich herschiebt – auch, weil die Selbstdarstellung der Praxis ihre Schließung als Werk hintertreiben muss (vgl. *op. cit.*). Wenn es Serra darum geht, auf *alles Mögliche* reagieren zu können, auf alles vorbereitet zu sein (vgl. Serra, 2007a: 43), dann darf er folglich *nie auf etwas bestimmtes* vorbereitet sein, weswegen der Film auf die Fiktion von Cervantes respektive die Fiktion, eine Verfilmung von Cervantes zu sein, nur *zugeht* – und damit selbst eine schiere Fiktion bleibt.⁵

Auf eine radikale Art fiktional wird der Film da, wo er ausgeht von der nackten, physischen Präsenz der Natur, der Elemente, der Materie, welche die digitale MiniDV-Kamera in aller Einfachheit registriert: Licht, Erde, Wasser, die Farben und die Luft der La Mancha, sowie die Körper der beiden Männer, die in diese Umgebung eingespannt sind (vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Das Wirkliche erscheint als exponierter Block. Eben durch seine Aus-Stellung, seine *Hervorkehrung* öffnet dieses aber sein Inneres, seine „autre côté“ (Burdeau, 2007: 22) als „hors champ“; dieses ist die Unsicherheit darüber, ob sich *im* gezeigten Wirklichen etwas verbirgt. Wenn man den Quichotte sieht, der seine Rede an etwas außerhalb des Bildfeldes richtet, dann bleibt der Gegenstand seiner Ekstasen oder Zermürbungen stets unsichtbar im „hors champ“; ob es diesen gibt oder nicht, kann nicht entschieden werden, während die Einstellung zum Echo der Unsicherheit wird, ob hier die Immanenz eines Ereignisses zu sehen ist, das sich *in* der exponierten Materie verbirgt, oder einfach nur „les lignes de sa main, son fier profil offert au Ciel“ (*op. cit.*: 22). Zwischen der Immanenz eines realen Ereignisses und der schieren Oberflächlichkeit des Realen (seines „Profils“), zwischen Inkarnation bzw. Inspiration und der Nüchternheit der Materie besteht die einzige Möglichkeit einer Fiktion in eben dieser Gespanntheit des dokumentierten Wirklichen selbst. Die „Umkehrung“ des Wirklichen ist genau seine Spannung, angespannt und unabgeschlossen, da sich die ganze Fiktionalität des Films in ihr konzentriert, in ihr stets ihren Ausgangs- und Zielpunkt findet und sich folglich weiter verschiebt.

5 Vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra (2007): In diesem Zusammenhang wurde auch darauf hingewiesen, dass die empfängliche Offenheit des Films sich weniger an einen vor dem Film sitzenden „Zuschauer“ als an einen „Zeugen“ richtet, was einmal mehr den radikal fiktiven Charakter des Films selbst unterstreicht. Denkt man die Aporie des Zeugens als intime, unmittelbare Begegnung mit einem singulären Ereignis, für das nur der Zeuge eintreten kann und das er dennoch im Zeugnisakt „wiederholen muss“, dann ist kein Zeugnis denkbar, das nicht gerade aufgrund dieser Aporie zur unkontrollierbaren Fiktion wird (vgl. Derrida, 2008).

Wenn sich das Wirkliche nur in dieser Gespanntheit zeigt und darin fikionalisiert wird, dann kann seine äußerste Rinde, sein Profil, nicht als sein „Beweis“ angesehen werden, sondern eher als „effet tableau“ (vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007), der es weiter spannt. Das Bild trägt in *Honor* in seiner geringeren digitalen Auflösung impressionistische Züge, die das gespannte Wirkliche mit seinen in es eingespannten Figuren seinerseits zum Flirren bringen und in ein Gemälde einspannen. So werden die Figuren mit der Landschaft zum Bild, so stellt sich die Frage, ob sich die Figuren noch in der Tiefe einer Landschaft, also in der Gespanntheit eines Wirklichen bewegen oder ob sie, als „Bildwesen“, nur rein *lateral* verschoben werden (vgl. *op. cit.*). Die falschen Anschlüsse zwischen Bildern und Szenen, die in *Honor* besonders auffällig sind, weisen darauf hin, dass zwischen ihnen ein erzählerischer oder situativ-räumlicher Zusammenhang bestehen kann, aber nicht muss, da die Bilder durch die Montage nur wie statische Tableaus hin- und hergeschoben werden könnten. Dadurch wird der *Film selbst* einmal mehr zu einer schieren Fiktion, einem Fantasma, einer Hypothese. Da die falschen Anschlüsse nicht zwangsläufig Bewegungszusammenhänge erkennen lassen, bleibt die Bewegung der Figuren und der Bilder zwischen den Bildern, aber auch schon in jedem einzelnen Bild im „hors champ“ *unterwegs*, wo das Wirkliche auf seine „andere Seite“ als auch auf seine schiere Bildlichkeit gespannt bleibt; auf Grund der *Wiederholung* dieser falschen Anschlüsse wird dabei das „hors champ“ immer wieder anvisiert und erneut verschoben. Die Figuren, die sich meistens bewegen, sind damit eingespannt in einen Weg, der unterhalb aller sichtbaren Wege und Bildfelder verläuft und der im unauflöselichen Suspense der Frage nach dem kommenden Anschluss an einen Weg besteht, wobei immer nur zu einer Ablenkung von jedem „richtigen“ Anschluss aufgeschlossen wird (vgl. Burdeau, 2007: 20).

Wenn der *Film selbst* eine schiere Fiktion bleibt, in dem er auf die Fiktion zugeht und dabei im „Unterwegs“ zu ihr eingespannt ist, wenn er die Fiktion ist, eine Fiktion und eine Verfilmung von Cervantes zu sein, dann auch deswegen, weil hier, anders als bei Cervantes, von Don Quichottes Kenntnis von Ritterromanen keine Rede ist: eine weitere Desavouierung der Literatur. Was Don Quichotte anruft, ob es sich dabei um den Himmel, Gott, die Natur, irgendwelche Schurken, das Rittertum oder das Goldene Zeitalter handelt – auf Grund der Objektivität der Kamera (und dem, was sie ausschließen muss) könnte das Angerufene da sein oder auch nicht. Da diese Anrufe weder zur Enthüllung des Adressaten oder einer Antwort, noch zur Bestätigung der Abwesenheit des Adressaten führen, müssen sie

stets wiederholt geäußert werden; tatsächlich rufen sie sich dadurch selber an. „Cette action purement vocative en est bien une, celle d'un film dont les plans sont envoyés à la manière d'un appel ou d'une augure“ (*op. cit.*: 20). Die Einstellungen werden losgeschickt, als seien sie Anrufungen und Vorzeichen eines Kommenden, was stets zu einer nächsten Einstellung, einer nächsten Anrufung führt: auch zwischen Einstellung und Anrufung besteht ein falscher Anschluss, der beide Pole nicht in Ruhe lässt. Diese Anrufung einer immer weiteren Anrufung ohne sicheren und schon gar nicht antwortenden, aber ebenso wenig sicher abwesenden Adressaten, diese Anrufung ohne jede Sicherheit über ihre Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit bildet damit den Unter-Weg eines Films, der noch unterwegs ist, dessen Kommen angerufen wird und der in diesem Kommen bleibt, der also nicht zum Weg oder zu den Wegen, die er zeigt, werden oder auf ihnen kommen kann.

■ 2 *El cant dels ocells* (2008)

„Comme personne individuelle, Don Quichotte n'a aucun intérêt et son histoire n'a aucun intérêt pour le cinéma d'aujourd'hui“, hat Albert Serra erklärt (Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Er macht den Film also deswegen, *weil* es kein Interesse an ihm gibt. Einen Film zu machen, der nicht interessieren kann, weil er noch unterwegs ist und bleibt, weil er angerufen wird und angerufen bleibt, das ist auch Serras Interesse bei seinem nächsten Projekt, *El cant dels ocells* von 2008, einem Film über die Drei Heiligen Könige, die sich zum Jesuskind aufmachen. Wenn in *Honor* das „Interesse“ des Films in einer Kette aus Anrufungen, in Anrufungen weiterer Anrufungen ausgesetzt wurde, so scheint die „vocation“ im *Cant* – benannt nach einer katalanischen Volksweise, in der mehrere Vogelarten die Geburt Christi feiern – nicht einmal mehr „la forme d'une parole mais d'un chant d'oiseau, d'un pur appel“ anzunehmen (Thirion, 2009: 12).

Erneut dreht Serra mit Carbó und Serrat, zu denen noch der Vater von Serrat hinzukommt, Lluís Serrat Batlle, der ebenso wenig wie die beiden anderen ein Berufsschauspieler ist. So beruft sich Serra auch hier auf die Tradition Pasolinis, dessen letztes Projekt nach Serras Worten und unter Berufung auf Nineto Davoli eben ein Film über die „roi marges“ gewesen sein soll (vgl. Serra, 2007b: 24). Wieder geht es darum, eine Fiktion „ohne Fiktion“, ohne psychologische Tiefe oder erkennbare Story zu erzählen, mit Schauspielern, die keine klaren Rollen spielen, sondern sich für ihre spontane Inkarnation bereit halten. Im Gegensatz zu *Honor* fallen die

Namen der Könige überhaupt nicht mehr. Mehr noch als bei dem, was eine Quichotte-Verfilmung sein *könnte*, ist die literarische oder mythologische Verbindung im *Cant* beinahe völlig gekappt.

Der Bereich, den die Drei Könige durchwandern, hat auch nicht mehr die Spezifik der Landschaft der La Mancha und auch nicht unbedingt die einer „biblischen Landschaft“ – es ist ein wüster und leerer, meist lava-steinschwarzer „désert mondialisé“ (Thirion, 2009: 10). Für die abstrakten, wüstenartig-leeren, meist vulkanischen Gegenden fehlt jegliche explizite geographische Referenz. Gedreht wurde in Frankreich, Island und auf den Kanaren. Die Fiktion breitet sich über die ganze Welt aus und dünnt sich dabei aus: das Hypothetische, Fantasmatische, Fiktionale der Fiktion wird radikalisiert. Die räumliche Desorientiertheit, die falschen Anschlüsse werden geographisch unterstrichen, verteilen sich nun über die ganze Erde – mit einem Schnitt wechselt man vom Wasser in schwarzes Felsgestein, von dort in die Wüste –, während die „Geographie“ in nichts weiter als in dieser Desorientierung, diesen Brüchen besteht.

In *Honor* hatte noch die niedrige Auflösung einer DV-Kamera die Materialität des Wirklichen und einer Umgebung hervorgekehrt, in welche die Figuren eingespannt waren, hatte das „hors champ“ und die damit einhergehende radikale Kontingenz der Fiktion im Rücken des Wirklichen begonnen, das dabei in Spannung zum rein Bildlichen trat. Im *Cant* benutzt Serra nun eine hochauflösende Digitalkamera (High Definition); außerdem dreht er nicht mehr in Farbe, sondern in Schwarz-Weiß. Das Resultat sind hochstilisierte, kontrastreiche „surfaces graphiques“ (Neyrat, 2008b: 17), die hier aneinander gereiht werden; wenn mit der zunehmenden digitalen „Definition“ das Wirkliche um so deutlicher exponiert wird, dann gilt das für seine Entwirklichung – seine zunehmende Auflösung in einer Fläche aus Pixeln – nicht weniger: Die Einstellungen werden immer stärker zu Tableaus.

So werden die drei Schauspieler zu Wesen eines anonymen Bildes, auf deren „graphische Oberfläche“ sie gepresst werden. Neyrat spricht diesbezüglich von einer „pure présence burlesque des corps amateurs“ (*op. cit.*: 17). Das Burleske liegt darin, sich in diesem rein zweidimensionalen Raum aufzuhalten, in dem sie sich bewegen, ohne räumlich voranzukommen. Ihr Gehen ist eher ein unsicheres Stolpern, ihre Gespräche drehen sich zumeist um die Frage nach der Bewältigbarkeit des Marsches selbst. Eigentlich sind sie längst zu alt, zu träge, zu fett, zu unbeweglich. Um die geringste Bewegung zu machen, bedarf es einer schier unmöglichen Kraft – auch, weil das Bild platt ist. Und gleichzeitig können sie sich nur in ihm

bewegen, müssen es zumindest versuchen, da sie nur ihm zugehören. Aus der Oberfläche des Bildes gibt es kein Entrinnen, was aus ihrem Marsch ein komisches Umherirren ohne jede Orientierung macht. Exemplarisch dafür ist eine Szene, in der sie über Sanddünen minutenlang auf den Horizont zulaufen, schließlich zu kleinen schwarzen Punkten werden und dann ganz verschwinden, bis sie auf einmal wieder auftauchen, um den Rückweg anzutreten. In dieser Einstellung wird der Zusammenbruch der Tiefe des Wirklichen, der jedes Vorankommen stört, konkret demonstriert.

Gerade auf Grund der Einspannung der Figuren in die Gesetze eines schwarz-weißen Bildes, in dem sie mal im Tag mal in der Nacht, mal im Licht und mal im Dunkel verschwinden und wiedererscheinen, besteht das Wunder ihrer Inkarnation nun in ihrer schieren *Erscheinung*. Wie in der eben schon erwähnten Szene kann es ihnen etwa widerfahren, dass sie zu kleinen schwarzen Punkten werden. Ihre Präsenz im Bild grenzt an ein Wunder, selbst (oder gerade) wenn sie voll und ganz zu sehen sind. Ihr Wesen ist das von Glühwürmchen, deren kurzes Aufflackern den Moment des Eintritts in ihre bzw. des Austritts aus ihrer Bildlichkeit markiert, also die zu kurze oder zu lange, stets „unzeitgemäße“ Periode ihrer Erscheinung im und als Bild.

Die abstrakten, oft an der Grenze der Erkennbarkeit balancierenden, mal tief dunklen, mal gleißend überbelichteten Bilder, diese nackten, leeren Flächen – diese Bilder scheinen die Exposition des „hors champ“ selbst, der Unterwege und Un-Wege zu sein, auf denen die Schauspieler unterwegs sind: das „hors champ“ ist *global* geworden. Damit soll keineswegs gesagt sein, dass es sich dadurch offenbart hätte – in diesem Moment würde es ja aufhören, „hors champ“ und außerhalb des Bildes zu sein. Die Konsequenzen sind andere. Erstens hat man es kraft der Globalisierung des „hors champ“ und der Gerinnung der Bewegung weniger mit einem Marsch auf eine – romaneske – Fiktion und ihrer permanenten Verschiebung zu tun (mit der Fiktion, Fiktion und überhaupt ein Film zu sein), wie es noch in *Honor* der Fall war, sondern mit der Suche nach einer *Nicht-Fiktion*, einer Null-Fiktion: „Ce n'est pas un acheminement vers la fiction, mais la recherche risquée et réussie de son degré zéro“, bemerkt Neyrat (*op. cit.*: 17). Diese „riskante Suche“ nach dem „Nullpunkt der Fiktion“ ist ein Weg der Bilder, aber keiner, der zurückgelegt oder vermessen werden könnte, da die „falsch verbundenen“ Bilder in der globalen Wüste und Leere nicht mehr verortet werden können. Es ist ein Unterweg(s) der Bilder (der Figuren, der Bewegung, des Films), der – das wäre die zweite Konsequenz – durch die globale Öffnung des „hors champ“ dieses in den

Raum des Betrachters hinein legt. Diesem wird der Film, „vidé de tout contenu“, in dem Maße, in dem er sich auf dem *Nullpunkt* der Fiktion annähert oder diesen sucht, ein Gegenstand reinen Glaubens, „traversé et tendu cependant par un haut degré de croyance au simple fait de la fiction et des personnages“ (*op. cit.*: 17). In diesem Zusammenhang lässt sich auch der Hinweis Antoine Thirions verstehen, dass durch die teilweise Unentscheidbarkeit, ob sich die Figuren annähern oder entfernen, die Bilder im *Cant* einer orthodoxen Ikonographie verwandt sind, in dem sie eher den Betrachter anschauen als umgekehrt, also der Fluchtpunkt nicht in der Zentralperspektive, in der Tiefe des Bildes, sondern vor dem Bild beim Betrachter liegt, dem sich der Christ annähert (vgl. Thirion, 2009: 11). Die „bewegten“ Bilder sind hier weniger *Bestandteil* der Fiktion einer Fiktion, oder eines fantasmatischen Films, der die Fiktion ist, ein Film zu sein. Sie sind, am Nullpunkt jeder Fiktion, nun noch Fiktionen, überhaupt Bilder zu sein, die betrachtet werden können; an sie lässt sich nur noch *glauben*. Sie sind erst noch *unterwegs* zum Betrachter, kommen auf ihn zu, nähern sich ihm an. Sie sind unterwegs und erst noch auf dem Weg, gesehen zu werden. Mit dem Risiko, nicht gesehen werden zu können.

Wenn man glauben muss, ohne es glauben zu können, dass diese Figuren mit Kronen und Kostümen, aber ohne Namen und Rollen die Drei Heiligen Könige sind, dann deswegen, da sie, eingespannt als Bildwesen in Bilder und folglich *als Bilder*, nur *Zeichen* für Bilder sind, die einer niemals gesicherten Interpretation unterworfen bleiben und also vielleicht noch nicht einmal Zeichen (oder Bilder) sind – ebenso wie jene nicht weniger gesicherten „Zeichen“, die sie auf ihrem Weg vorfinden und mit deren Deutung sie sich schwer tun (ein imposanter Sonnenaufgang oder etwas Lavagestein). Die drei Könige sind Zeichen, die nichts erhellen oder erklären, die nur auf andere Zeichen zeigen – und also auf nichts als auf das Zeigen selbst, das jeder Kommunikation, jeder Richtung, jedem Sinn, jeder Anrufung und jedem Zeichen selbst vorausgeht. Man kann nie wissen, ob es sich überhaupt um Zeichen handelt, geschweige denn, was sie bedeuten.

Gewiss: der Weg des Films und im Film besteht in der Reise der Drei Könige durch einen konkreten physischen Raum, der Zweck und Abschluss in der Ankunft bei Maria, Josef und dem Jesuskind findet. Aber das Ende der Reise ist kein Ende. Innerhalb einer anonymen Felsenlandschaft nimmt die Heilige Familie einen trivialen Charakter an: das Schaf uriniert auf Maria, Joseph wird mehrfach gefragt, ob es Wasser im Brunnen gibt, und nachdem die Könige angekommen sind, sind sie auch schon bald wieder von dort verschwunden, um sich in einem (eher mitteleuropäischen)

Waldstück wieder zu finden – die Reise geht weiter. Der – sichtbare – Weg des Films und im Film (und sein Ziel) exponiert also ein globales (s.o.) „hors champ“, ein nicht ortsgebundenes Unterwegs der Zeichen, ein Zeigen von Zeichen, die auf andere Zeichen zeigen. Das „hors champ“ verschwindet dabei in seiner Exposition oder erscheint in seinem Verschwinden. Darin zeigt sich die zentrale Idee des Films: ein Exil, das global ist. *El Cant dels Ocells* erinnert an die gleichnamige katalanische Volkswaise, die der Cellist Pau Casals in den Jahren der Franco-Diktatur zu Beginn jedes seiner Konzerte im Exil spielte und die auch von Serra gegen Ende des Films eingespielt wird. Wie Casals unter Franco, so scheinen auch die Könige bei Serra expatriert zu sein: Könige mit Kronen, aber ohne Königreiche (vgl. *op. cit.*: 12). Ihr Exil besteht aber nicht etwa in der Vertreibung von einem bestimmten Ort und im erzwungenen Aufenthalt an einem anderen. Sondern exiliert sind sie aus ihrer Verborgenheit und damit im Bild, in dem sie unterwegs sind –im *globalen Bereich der Erscheinung* selbst, der nicht ortsgebunden sein kann. Dieser ist ein Bereich der Exposition, der Ausstellung, des „Draußen“: alles, was erscheint, ist aus seiner Verborgenheit ex-iliert und ex-patriert, womit die Verborgenheit hier als verborgene selbst ex-poniert wird.

■ 3 *Història de la meva mort* (2013)

Auch Giacomo Casanova ist ein Expatriierter: in Serras *Història de la meva mort* (2013) hält er sich zunächst in einem französischen Schloss, in einem zweiten Teil des Films in den Karpaten auf. Wieder greift Serra auf Nicht-Berufsschauspieler zurück, wie auf den katalanischen Dichter Vicenç Altaió in der Rolle des Casanova; Lluís Serrat spielt seinen Gehilfen Pompeu.

Das Gemäldehafte der Einstellungen wird hier noch einmal dadurch akzentuiert, dass, im Gegensatz zum *Cant*, die Figuren die statischen Einstellungen nicht mehr durchwandern. Bereits die erste Szene zeigt ein nächtliches Festessen, als sei es ein Stilleben: Auf einem mit Kerzen beleuchteten Tisch, um den herum Männer und Frauen sitzen, stehen Gläser, Obstschalen, Weinkaraffen, Schalen mit Essen. Bereits in Serras vierzehnteiliger, über drei Stunden dauernden Videoserie *Els noms de Crist* (2010) war durch eine formale Heterogenität der aufeinander abfolgenden oder ineinander montierten Sequenzblöcke aus jedem Kapitel eine Gemälde-Galerie geworden, die sich in den weiteren Kapiteln weiter verzweigte; die Personen wurden vorwiegend in den Innenräumen des Museu d'Art Comtemporani de Barcelona statisch im Gespräch gefilmt, in dessen Auf-

trag Serra die Serie entwarf. Überhaupt gab es hier zum ersten Mal bei Serra Szenen in Innenräumen. In *Història* werden in der ersten, in Frankreich spielenden Partie dann immer wieder Gemälde von Frauen an den Wänden der Zimmerfluchten des Schlosses gezeigt. Mit den Innenräumen entdeckt Serra in *Noms* und *Història* für sein Kino das Museum, eine galerieartige Anordnung und Hängung der Bilder.

Wenn auch hier Casanovas Reise zwischen Frankreich und den Karpaten nicht gezeigt wird und wir innerhalb eines Schnitts von einem Ort zum anderen wechseln, dann um zu zeigen, wie wenig sich die Figuren sonst bewegen. Es gibt keinen Marsch der Bilder unterwegs zur Fiktion mehr und auch keine Bilder, die, vertrieben aus der Verborgenheit, unterwegs zum Betrachter sind und dabei selbst Fiktionen und Gegenstände des Glaubens werden. Die Bilder ruhen und werden wie unbewegte Stillleben durch die Gegend kutschiert: So kommt es im Anschluss an den Sprung zwischen Frankreich und den Karpaten zu einer längeren Kutschfahrt durch den Wald, wobei die Kamera selbst hinten am Wagen befestigt ist; später wird sie bei der Überquerung eines Baches auf dem dazu benutzten Floß installiert. Die Figuren scheinen in den Bildern angekommen zu sein.

Während die Reduktion der Bewegung in *Història* auf die Spitze getrieben wird, ist der Film jedoch deutlich eloquenter und narrativer als noch *Cant*. Wie in *Honor* wird hier spät, doch immerhin der Name Casanovas genannt (der Name Graf Draculas, der gegen Ende auftaucht, wird dagegen nie ausgesprochen). Gespielt von Altaió ist sein Diskurs darüber hinaus wesentlich geschliffener als in den vorangegangenen Filmen: wenn sich Serras Akteure eher durch ihre Redeunlust, ihre Vertreibung aus einer gemütlichen Stummheit ausgezeichnet hatten und, wie im *Cant*, mühsame Debatten über den einzuschlagenden Weg führten, so hält Casanova kundige Reden über Frauen, Austern und Dichtung und kündigt an, ein Käsewörterbuch zu schreiben, wobei es ihm nicht um Käse, sondern um die Wörter gehe. Auch werden zu Beginn jeden Teils explizite geographische Ortsangaben gemacht, die Frankreich und die Karpaten ausweisen.

Aber wenn diese geographische Verortung der Schauplätze der Narration sicher ihren Raum schafft – sie ist gleichsam *definitiv*: es sind letzte und allerletzte Orte, zwischen denen und von denen aus sich nichts mehr bewegt, die Casanova auf dem Weg zu seinem Tod ein letztes Mal passiert, bevor sie eben zu nichts als einer Erzählung werden. Sie sind bereits dem Tod geweiht. Gegen Ende taucht das Bild immer mehr ab in die Dunkelheit, die für Serras Kino so charakteristisch ist, wird dem Stillleben noch das Licht entwendet; Graf Dracula, der gegen Ende auftaucht, wird nicht

nur zum Schicksal Casanovas, sondern auch zum Vampir des Films selbst, der immer mehr in der Nacht versinkt.

Die „Erzählung“ – hier ist sie nur noch ein *Rest*. Wenn Casanova sagt, man müsse sich bewegen, um zu schreiben, da die Schrift nicht in einem sei, sondern einem vorangehe, dann heißt das, dass seine Reisen, von denen man nichts mehr sieht, eben nichts mehr als Erzählung sind, ausschließlich in ihnen stattfinden. Und was erzählt diese Erzählung? Was erzählt sie über den Film, der *Història de la meva mort* heißt? Die Stilleben-Bilder, die hier wie Särge durch die Gegend geschleppt werden, sind sie nicht die Geschichte des Todes des Kinos in der ersten Person, im Namen des Kinos selbst? Hinterlassen die Erzählungen in *Història* nicht diesen Rest, zwischen Bild und erzähltem Wort, wie eine Autobiographie des Todes des Kinos, wie seine „Autothanatographie“ in den „natures mortes“? Ist das nicht die einzige Narration, die Serras Kino, entstanden aus einer Abkehr von der Literatur, sicher haben kann?

Wie jeder Weg wird in *Història* auch das „Unterwegs“ zwischen Frankreich und den Karpaten fortgenommen. Nur so kann man „Unterwegs zum Kino“ sein: wenn das Unterwegs fortgenommen wurde, nur noch erzählt werden kann, man unterwegs *war*, also längst, wie die Figuren in den Bildern, im Kino angekommen ist; aber in ihm sein, heißt da zu sein, wo es nicht mehr ist, heißt wieder unterwegs zu sein: in seiner Fortnahme, seinem Tod, seiner Immobilisierung und De-Kinetisierung, unter den sichtbaren Wegen in den Filmen und ihres „hors champ“, unter den gängigen Wegen und Unterwegen im und zum Kino, unter dem Marsch auf die Fiktion, unter ihrem „degré zéro“ und dem (unmöglichen) Glauben an die Bilder, unter allen Wegen und Unterwegen, unter der Erde. Unterwegs zum Kino sind wir in einer *Erzählung* des Kinos und vom Kino, das *war*, das seinen Tod erzählt. Die Landschaft dieses sprachlichen Unterwegs, in der das Kino verloren geht, um zu sich unterwegs sein zu lassen, öffnet der Poet Mike Landscape gleich zu Anfang des Films mit dem Zweifel daran, in ihr auch nur einen Schritt voranzukommen: „És alta, molt alta l'escala de la poesia. Mai arribaré més enllà del primer esglaó.“ ■

■ Bibliographie

- Burdeau, Emmanuel (2007): „C'est Don Quichotte qui vous appelle“, *Cahiers du Cinéma* 621, 20–22.
- / Lounas, Thierry / Neyrat, Cyril / Serra, Albert (2007): „Retranscription de la rencontre du 20 janvier 2007 au Festival *Premiers Plans* autour d'*Honor de Cavalleria* d'Albert Serra“, <<http://honordecavalleria.unblog.fr/files/2007/03/tablerondehonor.pdf>> [30.12.2013].
- Derrida, Jacques (1998): *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris: Galilée.
- Neyrat, Cyril (2008a): „Pas de géant“, *Cahiers du Cinéma* 631, 24–26.
- (2008b): „Sans étiquette“, *Cahiers du Cinéma* 635, 16–18.
- Peranson, Mark (2008): „Un tournage, comme une incantation“, *Cahiers du Cinéma* 634, 22–23.
- Thirion, Antoine (2009): „Bonne augure“, *Cahiers du Cinéma* 641, 10–12.
- Serra, Albert (2007a): „Entretien avec Albert Serra“, *Vertigo* 30, 39–43.
- (2007b): „Quichottesque“, *Cahiers du Cinéma* 621, 23–24.

- Philipp Stadelmaier, J.W. Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <philipp.stadelmaier@gmx.de>.

Resum: La marxa és un element essencial al cinema del director gironí Albert Serra. Però, mentre Don Quixot i Sancho creuen la Manxa i els tres Reis Mags caminen per un desert global, el seu moviment és sovint interromput, posposat, torbat. Aquesta és la raó per la qual, a la filmografia de Serra, els plans s'assemblen cada cop més als quadres i a les natures mortes. El suspens entre el moviment i la immobilitat al cinema de Serra indica alguna cosa que va més enllà del moviment visible, de la marxa visible i dels camins visibles (i probablement d'allò visible, en general): un altre moviment amagat dels personatges, les imatges i la pel·lícula, que es troba immòbil en el camí cap al moviment i cap al mateix *cinema*. ■

Summary: Marching is an essential element in the films of Catalan director Albert Serra. But, while Don Quichotte and Sancho cross the Mancha and the Three Magi walk through a global desert, their motion is often interrupted, postponed, disturbed. That is why, through Serra's filmography, the shots become more and more like paintings and still lives. The suspense between motion and immobility in Serra's cinema indicates something beyond the visible movement, the visible marching and the visible paths (and maybe the visible in general): another hidden motion of the characters, the images and the film, which is still "on the way" to motion – and thus to *cinema* itself. [Keywords: Albert Serra; *Honor de cavalleria*; *El cant dels ocells*; *Història de la meva mort*; death of cinema; autothanatology; still life; painting; fiction] ■

Entrevista a Josep Maria Forn, director, guionista i productor de cinema català (Barcelona, 18 de juny de 2013)

Esther Gimeno Ugalde (Boston)

ESTHER GIMENO UGALDE: Senyor Forn, porta pràcticament sis dècades com a director, guionista i productor de cinema. Dels quinze llargmetratges que ha dirigit –tots ells molt diferents els uns dels altres–, quins diria que són els treballs que han marcat més la seva carrera i per què?



Josep Maria Forn (Foto: Films de l'Orient).

JOSEP MARIA FORN: Doncs, mira, la meua carrera canvia de cop quan faig *La piel quemada* (1966). També me l'havia canviat ja, anys abans, una pel·lícula que jo vaig fer amb una il·lusió enorme, que és *El inocente*, que es va estrenar amb el títol *Muerte al amanecer* (1959). Les meves pel·lícules, me les estimo totes, però *La piel quemada* va suposar un canvi important perquè la vaig fer després d'una crisi personal. El dia que es va fer una preestrena a Molins de Rei, la subdirectora general em va citar per anar l'endemà al seu despatx i quan entro allà em diu: "A usted se le ha acabado el cine". I després, com que jo sóc una persona molt activa, em vaig dedicar a la producció... Hi ha una tercera pel·lícula que he fet com a director que també m'agrada molt que és *M'enterro en els fonaments* (1969); aquest és el títol català i és el que m'agrada. És una pel·lícula dels anys 60, basada en una novel·la de Manuel de Pedrolo, que també tracta sobre la revolució estudiantil a Catalunya, però això era una cosa que el franquisme no podia tolerar i la vaig haver d'adaptar. I amb *Com-*

panyys, procés a Catalunya (1979), marco una fita perquè em dóna una gran visibilitat a Catalunya i també a Espanya.

EGU: Aleshores, estem parlant de quatre treballs: *La piel quemada*, *El inocente*, *M'enterro en els fonaments* i *Companys, procés a Catalunya*. Aquests serien els llargmetratges que més l'han marcat com a director. I què és el que destacaria de la seva feina com a productor?

JMF: Com a productor, he fet moltíssimes pel·lícules. Al llarg de tots aquests anys, n'he produït més de cent. Segurament sóc el productor que ha fet més pel·lícules a la història del cinema de Catalunya. Per exemple, en aquella època, a l'època de *Companys...*, justament estava produint moltes altres pel·lícules: *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978), *La rabia* (Eugeni Anglada Arboix, 1978)... Tota aquesta feina de productor m'arrossega. Finalment sóc el fundador i director de l'Institut del Cinema Català i acabo essent director general de Cinematografia del Departament de Cultura de la Generalitat. Fins que vaig adonar-me que jo el que volia era ser director de cinema i guionista.

EGU: Després d'aquests càrrecs administratius, com torna a fer el salt cap a la direcció cinematogràfica?

JMF: Sí, jo feia molts anys que no dirigia... Vaig tornar a començar amb una pel·lícula de la qual més tard me'n penedeixo: *Ho sap, el ministre?* (1990). Bé, l'assumeixo i m'agrada. És una comèdia i a mi m'agrada molt la comèdia. Però només et diré que vaig començar a rodar un dilluns i el dimecres ja m'estava plantejant seriosament plantar la pel·lícula perquè no suportava el productor. Quan vaig adonar-me que no podia fer el que volia, vaig pensar: "Plego". Però de seguida vaig pensar: "Ara diran que he fracassat", així que vaig decidir aguantar fins al final i la vaig acabar. Després vaig rodar *Subjúdice* (1998), un llargmetratge que va funcionar molt bé, i *El coronel Macià* (2006), que és el meu últim treball com a director.

EGU: Vostè creu que el fet d'haver-se convertit en productor (abans amb Producciones Cinematogràficas Teide i ara amb els Films de l'Orient) li ha donat una certa llibertat per fer, com a director, el cinema que ha volgut? Creu que hauria estat difícil tirar endavant alguns projectes sense haver disposat d'aquest cert marge de llibertat que ofereix ser el productor de les pròpies pel·lícules?

JMF: Sí, crec que fins a cert punt, sí. Però també he tingut moltes dificultats. Per exemple, *El Coronel Macià* és una pel·lícula que encara estic pagant. És un producte meu i, un cop més, em vaig creure amb més

possibilitats de les que realment tinc. És una pel·lícula de gran pressupost que costava molts diners... I en vaig tenir perquè, per exemple, TV3 hi va col·laborar amb 500.000 euros –no em puc queixar–, però, tal com jo la volia fer, era molt cara. Hi ha una mica de retallada de producció, tot i que no es nota gaire. Però, com et deia, encara estic tantcant pagaments.

EGU: Si mirem la seva producció cinematogràfica des de la transició, hi ha dos aspectes que criden l'atenció. En primer lloc, que totes les pel·lícules que fa des d'aleshores són en català i, en segon lloc, que dos dels seus projectes estan centrats en dues figures cabdals de la història de Catalunya (Companys i Macià). Podria dir-se que vostè entén el cinema com una manera de reivindicar la nostra pròpia cultura, la nostra pròpia història i la nostra pròpia identitat?

JMF: Sí. Jo penso que a Catalunya se'ns ha amagat la història. Per què vaig fer jo *Companys*...? En aquell moment, Companys era una figura completament oblidada que es volia recuperar. Era una figura que calia recuperar perquè va ser l'únic president europeu que va morir afusellat. Abans, però, jo havia estat productor de *La ciutat cremada* (1976), que marca l'inici de la recuperació de la nostra història des del cinema. I després vaig produir *La rabia* (1978), que també és un intent de recuperar el passat. En resum, jo crec que una de les funcions del cinema català és recuperar la història per explicar-la des del nostre punt de vista, però evidentment no és ni ha de ser l'única. A mi també m'interessa parlar de la vida del meu temps. A *Ho sap, el ministre?*, per exemple, parlo d'un tema, la corrupció, que en aquell moment ningú no tractava i que avui està a l'ordre del dia. De fet, m'antipo a la història. Amb *La piel quemada* passa una mica el mateix. És una pel·lícula que tractava un fenomen de l'època, la immigració, però era un tema del qual encara no es parlava –ara tothom en parla– i això era força innovador.

EGU: No només referint-nos al cinema de Josep Maria Forn, sinó en general al cinema que es fa a Catalunya, creu que es pot parlar de “cinema català” com a concepte més enllà de les definicions purament administratives? Hi ha algun altre comú denominador a banda de ser pel·lícules produïdes a Catalunya?

JMF: Evidentment. Hi ha un cert tipus de cinema que es preocupa de la realitat de Catalunya, però això no vol dir que no hi hagi altres formes de fer cine, és clar. I no només sóc jo. Hi ha molta altra gent que ho fa. *En construcció* (2001), de José Luis Guerin, és una crònica del moment, de tots els canvis que viu Barcelona al tombant de segle. O Ventura

Pons, per exemple. Ell hi afegeix també la seva experiència personal perquè aborda la qüestió de l'homosexualitat. I fins i tot un cineasta que en general no acostumava a fer cinema sobre Catalunya, Bigas Luna, va rodar una pel·lícula que també estava centrada en la cultura catalana, *La teta i la lluna* (1994). I n'hi ha molts altres...

EGU: I vostè, que gaudeix d'una llarga trajectòria en aquesta professió, com ha viscut l'evolució del cinema que es fa a Catalunya durant les darreres dècades? Em refereixo sobretot a partir de la transició i també en el moment actual, amb aquesta greu crisi que estem patint.

JMF: Hi va haver un moment d'esplendor. A la meitat dels 70 i durant els 80, feies cinema català i tot era un èxit comercial: *La ciutat cremada*, *Companyys...*, *El vicari d'Olot*, etc. Després tot això va anar minvant. En l'època en què jo vaig començar com a director general de Cinematografia, als 80, el cinema cau en picat. I avui sembla que s'està enfonsant. Però s'enfonsa en un moment en què també s'estan enfonsant cadenes de televisió, etcètera. Hi ha hagut dos fenòmens: la pirateria i la proliferació de cadenes que posen cine a totes hores. A això hi cal afegir que qui mana fomenta un cinema de molt baixa qualitat. Ara bé, també és cert que ha sorgit un cine interessant, però no és un cine multitudinari. El cine està canviant radicalment i ha deixat de ser un espectacle majoritari. Hi continuarà havent el cinema de Hollywood o el cinema europeu més comercial, però també hi haurà un cinema més intel·lectual, més de denúncia...

EGU: I creu que aquest segon tipus de cine serà el que tindrà més tirada aquí a Catalunya?

JMF: Exacte. És que el cinema que fem aquí té moltes limitacions per veure's fora. *El Coronel Macià*, per exemple, va anar molt bé a Catalunya però només es va estrenar a Madrid tres setmanes, una setmana a Sant Sebastià i una setmana a Bilbao. Fins i tot, un amic meu que volia portar la pel·lícula a València no ho va aconseguir. Malgrat tot, crec que és més fàcil que tiri endavant la indústria catalana que la de Madrid, l'espanyola, que encara està molt més parada.

EGU: Parlem ara de l'Acadèmia. Creu que la fundació de l'Acadèmia del Cinema Català l'any 2008 ha estat positiva?

JMF: Sí, crec que és molt positiva i que es faran coses importants. Ara per ara, la gran aportació que ha fet l'Acadèmia són els premis Gaudí.

EGU: I què passa amb la llengua catalana al cinema? Per què creu que encara costa tant fer cinema en català?

JMF: Perquè són molts anys. Des dels anys 40 del segle passat, tot el cinema que es feia era en castellà. Aleshores, el 1975 la situació canvia: vivim un moment d'eufòria i la gent va a mirar cine en català. Però hi ha un hàbit creat i això no canvia fàcilment. I els distribuïdors estrangers tampoc volen doblar al català. El problema de la llengua catalana al cinema no se solucionarà fins que no hi hagi un estat català.

EGU: Però, per exemple, quan un director o una directora es planteja fer un projecte pensa que el fet de fer-lo en català condicionarà completament la distribució i l'exhibició. O no és així necessàriament?

JMF: No, però sap que es trobarà amb molts més inconvenients. En el meu cas, com que la meua manera de pensar és en català, ho he intentat sempre. Fins i tot amb *La piel quemada*. Però ho tenim difícil...

EGU: En aquests darrers anys, ha rebut la Creu de Sant Jordi (2001) i el Gaudí d'Honor de l'Acadèmia del Cinema Català (2010). Aquests premis fan palès el reconeixement oficial pel seu paper i la seva trajectòria en la professió del cinema. Se'n sent orgullós?

JMF: Sí, és clar. N'hi ha alguns altres que podria haver rebut i que no he rebut, però no em queixo. [riure]

EGU: Bé, i també s'han escrit dos llibres sobre el seu cinema. No podem dir que sigui poc...¹

JMF: Sí, he fet el que he pogut. Darrerament he pensat molt sobre la meua trajectòria i estic veient virtuts que abans no veia. Fa uns anys, en un col·loqui a Girona sobre *M'enterro en els fonaments*, un dels participants em va dir: "Te n'adones, que tots estem parlant a favor de la pel·lícula i l'únic que hi parla en contra ets tu?". I sí, era cert. Perquè jo, per l'estima que li tinc, també li veig els defectes. No hi puc fer més... [riure]

EGU: Moltes gràcies per l'entrevista, Sr. Forn.

JMF: De res. Un plaer. ■

■ Esther Gimeno Ugalde, Boston College, Department of Romance Languages and Literatures, Lyons Hall 304E, 140 Commonwealth Avenue, USA-Chestnut Hill, MA 02467-380, <esther.gimeno.ugalde@bc.edu>.

1 Quintana, Àngel (2007): *Josep Maria Forn: Indústria i identitat*, Barcelona: Pòrtic / Filmoteca de Catalunya; Comas, Àngel (2012): *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*, Valls: Cossetània.

Entrevista a Judith Colell, directora de cinema i vicepresidenta segona de l'Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (Barcelona, 18 de juny de 2013)

Esther Gimeno Ugalde (Boston)

ESTHER GIMENO UGALDE: Com vas decidir fer-te directora de cinema?

JUDITH COLELL: Doncs jo crec que ho volia ser des que era petita. Primer vaig voler ser actriu perquè és la primera imatge que jo veia al cinema. Després, als dotze o tretze anys, vaig descobrir que existia la figura del director i vaig adonar-me que el que feien era el que m'interessava a mi; és a dir, explicar històries amb imatges.

EGU: I com vas començar a dirigir?

JC: Vaig començar primer fent curtmetratges i un llargmetratge col·lectiu, *El domini dels sentits* (1997). L'any 94 havia fet un curtmetratge que es deia *La pell*, que va ser nominat als Goya. Amb el mateix productor de *La pell*, l'Aureli Luna, feia temps que volíem repetir i treballar plegats en un llargmetratge. Ell em va dir que li agradaria donar-me l'oportunitat de fer el primer llargmetratge i vam estar parlant de possibles històries. I llavors vam trobar el llibre de la Isabel Clara Simó, *Dones*. En Jordi Cadena el va adaptar i jo el vaig dirigir. *Nosotras*, l'adaptació al cinema



Judith Colell (Foto: Pedro Usabiaga).

d'aquest recull d'històries, va sorgir d'aquí, de la relació amb aquest productor.

EGU: Has rodat ja tres llargmetratges, dos en solitari (*Nosotras* i *53 días de invierno*) i un en codirecció amb en Jordi Cadena (*Elisa K*); aquest darrer basat en una novel·la curta de la Lolita Bosch. Veus punts en comú en aquests tres projectes? Diries que hi ha algun tret definitori en el teu cinema o que tens un estil propi que et defineix com a directora?

JC: Jo crec que el meu estil, la meua de manera de narrar, es defineix després de *Nosotras*. Quan vaig fer *Nosotras*, jo encara estava buscant el meu llenguatge, que és bàsicament apropar-me a la realitat i explicar les històries amb el màxim de realisme possible perquè l'espectador se senti com un *voyeur* dintre de la pel·lícula, com una persona que mira, que és dins de la història. Això en el cas de *Dones/Nosotras* no es dona, perquè vaig intentar fer una pel·lícula molt acadèmica, molt ben feta; i ara quan la miro, m'hi veig en alguna cosa, però no és una pel·lícula gaire personal. Després de *Dones*, vaig fer molta publicitat i curiosament hi vaig aprendre moltes coses. Vaig aprendre a moure la càmera, vaig aprendre que tot muntava, vaig aprendre com apropar-me als personatges... La publicitat em va donar una agilitat que després he aplicat al cinema. De fet, en una *TV movie* que vaig fer després, *Fragments* (2003), ja vaig començar a aplicar tot això. I després, amb *53 días de invierno* (2006), és quan definitivament trobo com vull explicar les coses i començo a definir el meu llenguatge: la càmera en mà, la cerca de l'ànima dels personatges, la repetició d'una mateixa escena des de diferents punts de vista per trobar aquell moment de veritat... I, per últim, la pràcticament no utilització de música no diegètica (i cada cop em radicalitzo més en això), precisament per trobar aquest punt de veracitat... Tot això és el que defineix el meu estil, penso.

EGU: Totes aquestes característiques són només pròpies dels treballs per al cinema o també del teu treball a televisió?

JC: Crec que també és aplicable a les altres *TV movies* que he fet, per exemple, *Positius* (2007), *Radiacions* (2012)...

EGU: I què estàs fent ara mateix? Quins són els teus propers projectes?

JC: Ara estic fent dues coses. Estic preparant una *TV movie* sobre Carmen Amaya. L'altre projecte és una pel·lícula per al cinema que passa entre Catalunya i Romania, una història d'amor entre dues persones d'aquests dos països. Es dirà *La vida impossible*. En aquests dos projectes continuaré explorant el mateix estil perquè encara tinc ganes d'explicar històries de la mateixa manera.

EGU: De les pel·lícules que has fet, dues són en castellà (*Nosotras* i *53 días de invierno*) i una està rodada únicament en català (*Elisa K*). El proper projecte de cinema que estàs preparant en quina llengua serà? Ja ho tens pensat?

JC: En català. Bé, el que faré és seguir una lògica.

EGU: I quina és aquesta lògica, Judith?

JC: Doncs, mira, jo considero que *53 días de invierno* hauria d'haver estat en català, per exemple. Els actors eren tots catalans, estava rodada a Barcelona... *Nosotras* era una altra història perquè allà teníem bastants actors que parlaven castellà.

EGU: Així doncs, al teu parer, el que hauria de determinar la llengua d'una pel·lícula és el càsting i la història que estàs explicant?

JC: Sí. *La vida imposible*, per exemple, serà majoritàriament en anglès però tindrà parts en romanès en les escenes rodades allà. I les que estiguin rodades aquí, doncs crec que hauran de rodar-se en català. Ara bé, si, pels motius que siguin, la pel·lícula acabés passant a Madrid o la protagonista fos castellana, es rodaria en castellà. A mi m'agradaria fer-la en català perquè és la meua llengua i procuraré trobar una protagonista que pugui fer-la en català, però també s'ha de tocar de peus a terra.

EGU: I en el cas de *53 días de invierno*, què va passar?

JC: Doncs va ser una qüestió comercial. Tots vam pensar que fer-la en castellà obriria més portes de cara a fora. I és cert: evidentment, és més fàcil obrir-se portes a Madrid, per exemple, si una pel·lícula és en castellà.

EGU: Ha tingut millor recepció que *Elisa K*?

JC: Sí, molta més. És una pel·lícula que va fer molta més taquilla. Televisión Española, per exemple, la va comprar, cosa que no va passar amb *Elisa K*. En canvi, *Elisa K* ha estat el regal més gran que ens podien fer perquè, a més a més, és la pel·lícula que ens ha permès fer un pas gegant com a autors. Vam guanyar premi al Festival de Donostia, el Premi Nacional de Cinema de Catalunya, etc. Va ser una pel·lícula que es va moure molt perquè va interessar molt a la crítica. És a dir, com a cineasta m'ha resultat molt més útil *Elisa K*, però comercialment *53 días de invierno* ha funcionat molt bé. La raó de tot això no la sé... No sé si és perquè va ser en castellà, perquè va agradar més; no ho sé...

EGU: Ara mateix estem fent l'entrevista a la seu de Barcelona de l'Academia del Cine Español, de la qual ets vicepresidenta segona. Com valores la teua experiència a l'Academia del Cine Español?

JC: Ha esta una experiència molt enriquidora i irrepetible. Hi dediquem molt de temps, tot i que és un càrrec totalment voluntari i sense remunerar.

EGU: I què creus que heu aconseguit aquests darrers anys?

JC: Què hem fet? Doncs una mica el que hem pogut, perquè ens ha tocat una època molt difícil... Però penso que l'actual president, l'Enrique González Mazo, serà un president molt recordat perquè una de les coses més importants que ha fet, malgrat la dificultat del moment – l'època més complicada del nostre cinema i de la nostra indústria – és canviar la imatge que la gent, la premsa i el públic tenia de nosaltres, del nostre cinema. L'Enrique hi ha dedicat molts esforços. Després d'una etapa molt convulsa a l'Acadèmia, hem intentat calmar una mica les aigües, però ens hem trobat aquest tsunami, aquesta crisi. Tot i això, hem fet una tasca important per conscienciar la premsa de què és el cinema espanyol i quina és la seva importància.

EGU: Creus que l'Acadèmia del Cinema Català, que va fundar-se l'any 2008, ha fet una tasca semblant en el context català? Quina creus que ha estat la seva funció? Et sembla que és una institució que ha creat un sentiment d'unitat, de suma d'esforços per ajudar a fer pinya?

JC: Sí, jo penso que sí. També sóc sòcia de l'Acadèmia del Cinema Català i crec que també és una institució molt necessària. Les acadèmies serveixen sobretot per promocionar el cinema d'un país. A l'Acadèmia de Cine Español hem creat una federació d'acadèmies iberoamericanes, la Federación Iberoamericana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Això serà una cosa que haurà creat la nostra presidència, amb les acadèmies argentina, mexicana, colombiana, portuguesa... Ens vam reunir a Cartagena de Indias i ara ens tornarem a reunir a Donostia. Aquesta federació, feta durant la nostra presidència, és una tasca molt important. I l'Acadèmia del Cinema Català està tot just començant, però penso que està fent una bona feina: per visibilitzar, per obrir camins, per donar a conèixer el nostre cinema. La celebració tant dels premis Goya com dels Gaudí és cabdal.

EGU: A banda d'ésser una professional del cinema, és a dir, d'ésser una directora que ja compta amb una certa trajectòria, també et dediques a la docència universitària i tens un paper actiu en la teva professió. Ets vicepresidenta segona de l'Acadèmia de Cine Español, com ja hem dit, i també vas ser sòcia fundadora de CIMA, l'Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual. Què et duu a portar un paper tan actiu en el món del cinema? Podem dir que creus en la teva professió i que tot aquest activisme és necessari?

JC: I tant. Hi crec totalment. Jo penso que el cinema és cultura. És a dir, el cinema com a entreteniment em sembla molt bé que existeixi, però no

és el cinema que a mi m'interessa. A mi m'interessa el cinema com a part de la cultura d'un país. Jo crec cegament que un país sense cultura no té cap sentit; és a dir, els països tenen sentit quan tenen la seva cultura, la seva pròpia llengua, etc. Vivim en un món globalitzat: per exemple, tens les mateixes botigues aquí o a Boston o a Viena. L'únic que realment ens defineix com a país, com a entitat, és la nostra cultura. I el cinema forma part d'aquesta cultura. Evidentment jo seria igualment activa si em dediquéss a la literatura o a la pintura... Jo m'entrego al cinema perquè crec que és el que sé fer i, aleshores, m'hi dedico plenament. I faig moltes tasques que no porten cap benefici econòmic i les faig perquè crec en aquesta professió. I la docència la faig, en primer lloc, perquè m'agrada però també perquè em permet tenir una vida ordenada econòmicament; en aquest país, és molt complicat viure només del cinema, ja ho saps. I crec en la necessitat d'un cinema potent. Em fa molta pena quan Espanya o Catalunya no tenen cap pel·lícula en representació al festival de Canes un any i un altre i un altre... I a Berlín, el mateix. De tant en tant, sona la flauta i hi anem, però no guanyem cap premi. Aleshores et demanes: Què està passant? Quin tipus de cinema estem fent?

EGU: I quin creus que és el problema? Si és que pot parlar-se de problema...

JC: Jo penso que estem una mica despistats... També és cert que el festival de Canes funciona molt per modes. Recordo una època que era moda el cinema iranià i tot era iranià. Ara és més moda el cinema romanès. Però ara justament està tornant a canviar. A Espanya crec que hi ha dos tipus de cinema. Crec que en el cinema més d'entreteniment sí que estem trobant el camí: s'estan fent pel·lícules de gran èxit comercial com *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), etc. que estan imitant els models nord-americans i que han trobat la seva fórmula. Però en el cinema diguem-ne més d'autor, el cinema que s'ha de moure per festivals, estem navegant, tot i que es fan també pel·lícules molt bones al nostre país.

EGU: Tornant a CIMA i al paper de les directores en general, creus que les dones ho tenim especialment difícil en una professió com la vostra?

JC: Jo vaig decidir cofundar CIMA perquè crec que les dones no tenim la mateixa visibilitat que els homes. Crec que les dones no som igualment presents a la premsa que els homes. I crec que és injust que als festivals tots els membres del jurat siguin generalment homes. De fet, és molt poc usual trobar una presidenta d'un jurat de festival que sigui una dona. Per exemple, un festival com Canes o com Berlín... Els directors

dels festivals i els membres dels comitès de festivals sempre són homes. I la majoria dels grans crítics són homes. Tot això influeix? Doncs, no hauria d'influir, però després realment es publica un article titulat "Nuevo cine español" i resulta que només hi apareixen homes i no s'hi esmenta cap directora. Hi ha menys dones directores, és veritat. Però tenim més dificultats que els homes? No. Jo, personalment, no m'he trobat amb cap dificultat, cap ni una. Fins i tot et diré que tenim discriminació positiva, pel que fa a les ajudes, per exemple. Ara bé, per què hi ha tan poques dones? Doncs jo penso que perquè hi ha un sostre de vidre que fa frenar les dones. Jo tinc moltes estudiants, noies, i en el moment de decidir si han de ser directores, alguna cosa les frena: potser haver de triar entre la família o dirigir... Amb la Concha de Oro, passa una cosa semblant: no hi ha cap dona, tots són senyors amb barba. I et demanes: és que els jurats són misògins? Doncs no. Però alguna cosa passa. Tant la Icíar Bollaín com jo vam estar damunt la taula de la Concha de Oro, però finalment no vam guanyar-hi. I no crec que fos perquè diguessin "no, es que éstas son chicas". Però alguna cosa en el nostre subconscient –de tots nosaltres, de tots plegats– hi deu haver...

EGU: I aquí és on té cabuda CIMA?

JC: Doncs sí. CIMA ha d'existir per això. No perquè les directores tinguem un llenguatge comú, que al meu parer no el tenim; no perquè tinguem més dificultats que els altres (potser sí que tenim alguna dificultat per accedir a grans pressupostos, això sí, tot i que jo mai m'hi he trobat perquè faig pel·lícules petites)... CIMA feia falta per conscienciar i per evitar que hi hagi juntes directives i jurats en què no hi ha cap dona.

EGU: Hem dit abans que et dediques a la docència en la carrera de Comunicació Audiovisual. Com veus el panorama dels estudiants, dels joves en general?

JC: Els joves estan molt desanimats, estan espantats i, a més, amb tota la raó del món. No m'agradaria gens que els meus fills tinguessin ara 20 o 22 anys; els meus són encara més joves. I també estic contenta que cap dels meus dos fills vulgui fer Comunicació Audiovisual perquè el panorama és trist. Fins i tot jo mateixa, que sóc molt vocacional i no sabria fer res més, de vegades em pregunto per què no vaig estudiar una altra cosa. I jo encara creuo els dits perquè tinc feina, però tenim companys que estan desesperats, que no tenen feina. Directors, tècnics, actors, actrius, etc. I quina esperança tenim? Triguem molts anys a sortir d'aquesta crisi...

EGU: És cert. Tenim un panorama ben complicat. Què intentes fer tu des de la docència? Què creus que pots aportar als teus estudiants?

JC: Jo intento transmetre sobretot un cert optimisme per fer-los tirar endavant. Intento transmetre l'entusiasme perquè, com t'he dit, jo faig tot això perquè crec que el que fem nosaltres és molt important. Crec que el cinema no és pur entreteniment ni glamur, sinó que és cultura i és una eina imprescindible per a un país.

EGU: I els estudiants ho veuen igual?

JC: Jo els intento fer entendre això i després també intento que busquin sempre el seu propi estil, que no pensin que hem de fer cinema seguint motllos o important models d'altres bandes.


EGU: Com t'agradaria tancar l'entrevista?

JC: Potser remarcaria que la feina que estem fent és molt important, que cal seguir endavant i que cal fer un cinema variat. Demanaria al públic que cregui més en el nostre cinema i que el miri. Però també les administracions i nosaltres mateixos hauríem de creure molt més en el nostre cinema. Ens hem de proposar ser en festivals de primera categoria.

EGU: Moltes gràcies per l'entrevista, Judith.

JC: De res. Gràcies a tu. ■

- Esther Gimeno Ugalde, Boston College, Department of Romance Languages and Literatures, Lyons Hall 304E, 140 Commonwealth Avenue, USA-Chestnut Hill, MA 02467-380, <esther.gimeno.ugalde@bc.edu>.



A Catalan *Cobla Sparsa* of the Fifteenth Century: An Icon of Ambivalence in the Misogynistic Background of *Celestina*, Act I

Peter Cocozzella (Binghamton)

■ 1 The «Cobla Sparsa» and Its Context

The trend of misogyny in Spanish literature of the fifteenth century has been the object of excellent studies, eminently exemplified by those yielded by the recent groundbreaking research of such scholars as Robert Archer, Antonio Cortijo Ocaña, Julian Weiss, Barbara E. Weissberger, among others.¹ In the present essay I aim no farther than to contribute a side note or two to these studies. Of special significance as a starting point for my discussion is the compelling argument that both Weiss and Weissberger marshal in support of the wide scope of their investigation. As for the numerous debates that prove to be a showcase of antifeminist discourse, Weissberger posits a broad literary and extra-literary contextualization in the following terms: «In studying the European gender debates we must recognize that they are shaped by particular sociopolitical circumstances» (Weissberger, 2002: 225). Weissberger proffers, as well, cogent comments concerning the customary recantation that even the most notorious exponents of misogyny – the likes of Alfonso Martínez de Toledo (ca. 1398–ca.1470), Jaume Roig (ca. 1400–1478), and Pere Torroella (ca. 1420–ca. 1492) – make it a point to show off not without a goodly measure of self-serving ostentation.² Weissberger duly recognizes the significance of a rhe-

1 For a sample list of the seminal publications of these authors, see the bibliography below.

2 Gerli provides a seminal, informative study on Martínez de Toledo's life and works (see Gerli, 1976). The same may be said about Solomon's monograph (Solomon, 1997), which presents a comparative analysis of Martínez's and Roig's respective masterpiece. Of special interest is Delgado-Librero's introduction to her recent edition and translation of Roig's *Spill*. Delgado-Librero delves into the predominant strain of misogyny

torical spin inherent in this eleventh-hour exhibition of pro-feminism and proffers the following explanation for the aforementioned penchant for the belated palinode on the part of hardened anti-feminists: «Such seeming about-faces are properly understood in the context of a court culture that encouraged display, competition, wordplay, and irony» (Weissberger, 2002: 230, n. 22). In much the same vein Weiss calls attention to the palinode included in the final stanza of Torroella's first antifeminist poem. Weiss observes that «[f]ar from bringing closure... this 'retraction' puts Torrellas's 'secret core' beyond reach, on an endlessly receding horizon of irony» (Weiss, 2002: 249).

There is a special significance in the mention of the mode of irony in the passages just quoted. The statements, in effect, adumbrate the weighty issue that, as I shall attempt to demonstrate, resides in the perception of irony as a factor concomitant to the ambivalent position of the misogynists in question.³ These, to quote directly from Weissberger's statement, «exulted in their ability to argue both sides of the woman question» (Weissberger, 2002: 330, n. 22).

In the course of the present discussion I shall focus on a short fifteenth-century poem, written in Catalan, which may be considered a veritable emblem of the type of ambivalence that not only Weissberger (2002) but also Archer (2000, 2001, 2005) and Cortijo Ocaña (2001) detect in Pere Torroella's distinctive mind-set in the debate about women.⁴ Together with

in *Spill* and provides an overview of the various perspectives proposed by authoritative scholars on that strain (Delgado-Librero, 2010: 39–46). For a comprehensive overview of Torroella's career, Rodríguez Risquete's extensive «Estudio biográfico» with all its ample documentation is indispensable (Rodríguez Risquete, 2003: XV–LXXIV). Besides «Torroella» Riquer registers three other variants of the author's surname – Torrella, Torrellas, Torrelles – in sundry combinations with three forms of his first name: Pere, Pero, Pedro (Riquer, 1964: 3: 161). An essential biography of Torroella may be found in Aubrun (1951: XLV–LI), Bach y Rita (1930: 12–27), Cocozzella (1986: 4–6), Riquer (1964: 174–186), Rubió Balaguer (1953: 871–873).

- 3 Ivy A. Corfis (1997) presents a broad overview of the various manifestations of irony in the salient exponents of the Spanish sentimental novel (*novela sentimental*) of the fifteenth century. Corfis's perceptive critique and extensive bibliographical references are complemented by a special focus on the art of *Celestina*.
- 4 As for the impact of Torroella's fascinating presence in the limelight of history, suffice it to point out the author's brilliant career as high-ranking member of the military, a diplomat, and, of course, a man of letters. No less fascinating, albeit of dubious distinction, is the reputation that Torroella attained as woman-hater par excellence. Torroella's immense popularity and notoriety stem, no doubt, from his «Maldezir de mugeres»,

five other love lyrics and one composition of a religious nature, the poem, headed by the rubric «Cobla sparsa de lahor he deslaor» ('Loose Stanza of Praise and Unpraise') appears in MS B 2281 of the Hispanic Society of America. Upon publishing these poems as a group for the first time in 1986, I considered the seven pieces, all written in Catalan, worthy specimens of Torroella's bilingual production – written, that is, partly in Catalan, partly in Castilian.⁵ In keeping with his meticulous examination of the layout of MS B 2281, Francisco J. Rodríguez Risquete categorically denies Torroella's authorship of the «Cobla sparsa» (2003: XCIII), even though he

demonstrably one of the most widely read, discussed, and disputed Spanish poems of the fifteenth century. Pertinent here is the following information provided by Archer:

The poem by Pere Torroella, or Pedro Torrellas, variously known as 'Maldezir de mugeres' and 'Coplas de las calidades de las donas' is one of the most successful in the whole *cancionero* tradition, copied in no fewer than seventeen manuscripts between the 1460s and 1541, as well as in the *Cancionero general* of Hernando del Castillo (1511, enlarged in 1514, and with several reprintings during the sixteenth century). (Archer, 2005: 170)

For the dating of the poem between 1442 and 1445 and other information concerning Torroella's life and career, see Archer (2005: 170, n. 1).

Curiously enough, Torroella's misogynous renown achieved legendary proportions as attested in the novel, entitled *Tractado de Grisél y Mirabella*, by the gifted Juan de Flores, one of Torroella's younger contemporaries. In Flores's novel, Torroella, fictionalized in the role of advocate for the male gender, engages in a heated debate with his counterpart, Braçayda, a formidable feminist. Though he might well boast of his resounding victory in the dispute, Torroella, as it turns out, has little to rejoice about. In short, Torroella meets with violent death, to put it mildly. I will borrow from a recent article by Helen Cathleen Tarp, an incisive summary of Flores's grisly account:

After the trial... Braçayda lures Torrellas to a secret meeting place where the court ladies bind, gag and subject him to a mock trial while removing his flesh from his bones with hot pincers. After burning his remains, the women gather his ashes and place them in lockets around their necks as a symbol of their triumph. (Tarp, 2006: 96)

- 5 For the text of these compositions see Cocozzella (1986), especially pp. 198–204. The attribution of these pieces is discussed on pp. 173–180. Torroella's poetry is accessible, also, thorough the internet: see Torroella, *Incipitario di Pere Torroella*. Robert Archer provides the following count of Torroella's extant production:

Torroella's work includes twenty-one poems in Catalan, thirty-one in Castilian, and fourteen further poems possibly attributable to him (eight in Catalan, six in Castilian); there are four prose works in Castilian together with four letters to Pedro d'Urrea and one further Castilian work possibly attributable to him; there are two *respostes* and one *demanda* in Catalan. (Archer, 2005: 178, n. 13)

advances his pronouncement with a cautious «Parece claro». There is, nevertheless, a palpable affinity between the «Cobla» in question and the other known works by Torroella. As will become evident presently, the ingeniousness of the «Cobla» exhibits a close similarity particularly with the structure of Torroella's «Maldezir.» In his concise critique of this most notable or notorious (as the case may be) of all Torroella's extant works, Weiss observes, poignantly: «[t]he poem is structured around a paradoxical double move...» (2002: 245). Besides the paradoxical quality that informs the entire makeup of the composition, the aforementioned ingeniousness comes to light especially in the final stanza, which Weiss describes as follows: «a palinode of sorts, in which Torrellas claims not only that his lady is an exception to the rule, but that the rule itself is open to question» (2002: 245). The intricate web of conceits embedded in said stanza finds a close match in the text of the «Cobla sparsa», which we will peruse in due time. There is even an echoing effect in the very wording of the Castilian stanza and the Catalan counterpart despite the obvious language difference between the two texts.

With all due admiration for Rodríguez Risquete's impressive spade-work, it is fair to say that, in view of the affinities I have been referring to, the most skeptical of readers would have to attribute the «Cobla» if not to Torroella, to an author we would have to call «pseudo-Torroella.»⁶ Whether or not Torroella turns out to be the author of the poem, there can be little doubt as to the insight that this little poem affords into a paramount dimension of Torroella's esthetics. As I will try to show, the mechanics that come into play in Torroella's poetics characterize, as well, a tradition that harks back to the mode of irony explored by the troubadours and, through the mediacy of none other than the Valencian luminary, Ausiàs March, comes to a head in *Celestina*, the nonpareil *chef-d'oeuvre* of Spanish literature of the late Middle Ages or early Renaissance.

In short, what I propose is an analytic journey that proceeds on the trail blazed by Weissberger, Archer, Cortijo Ocaña, to whose names we may add, as will soon become apparent, those of June Hall Martin, Linda M.

6 What remains to be said is that, even after excluding the «Cobla sparsa» the other poems that make up the aforementioned group included in MS B 2281 contribute a substantial addition to Torroella's extant works, published in 1930 by Pedro Bach y Rita, in 2004 by Robert Archer, and in 2011 by Rodríguez Risquete. I have been able to consult the latter edition in its version available on the internet (see the bibliography below). Rodríguez Risquete's monumental enterprise appears in two volumes in the collection *Els Nostres Clàssics* of Editorial Barcino.

Paterson and Sarah Kay. What lies in store at the end of the journey is the discovery of the miscegenation of some salient Catalan and Castilian strains in the literary developments distinctive of the age of Isabel of Castile and Fernando of Aragon.

■ 2 *Laus* or otherwise

At this point it is appropriate to go back to the main object of this discussion, the «Cobla sparsa» that reads as follows:

De moltas bondats yo us vetg habundosa,
 tostemps apartada de vicis he mal,
 de grans malvestats vivint freturosa;
 vós sou aretada de tot bon cabal
 e no gens composta de seny variable,
 de cor virtuós dotada sens par,
 senyora disposta, de gest amigable,
 en fet viciós no us puch apel·lar:
 sola sou vós del món singular. (Cocozzella, 1986: 200)

(Many good traits you have in abundance;
 you keep at a distance from vices and evil
 and live a good life, quite free of foul deeds.
 Goodness itself you wear as your jewels
 and never give in to fickle desires.
 You are without equal in noble and kind heart,
 o Lady so amiable and so well-disposed!
 For no act of malice I find you to blame:
 unique you stand out all over the world!)

At first reading, the words «lahor he deslaor» (‘praise and unpraise’) of the rubric alert us to an undefinable aura of strangeness that envelops the «Cobla sparsa.» While the *labor* is quite evident in the text, the same cannot be said of the *deslaor*. In view of compelling *prima facie* evidence, the author, whether he be Torroella or pseudo-Torroella, follows, no doubt, in the tradition of *Cant XXIII* by Ausiàs March (1997: 115–120), the non-pareil Valencian poet of the first half of the fifteenth century.⁷ This means that, from all appearances, the «Cobla sparsa» may be classified in the same «gènere dels laus» (‘genre of the *laus*’), which Robert Archer, with those very terms, assigns to March’s *Cant XXIII* (Archer, 1997: 115). As Archer

7 For the essential orientation on March’s life and works, see Riquer (1964(2): 471–568), and Terry (1972: 39–45).

indicates by a list of notable examples, the genre, characterized by the praises lavished on the virtues of the ladylove, is amply represented, long before Torroella's lifetime, in Occitan and Catalan lyricism (Archer, 1997: 115–116).

The label «lahor,» then, is an obvious equivalent of the *laus* of the troubadours. Still, we may ask, What about the concomitant designation of «deslaor?» In the preliminary study of the *Cobla* on the occasion of the aforementioned publication of the piece, I surmised that the un-praise component might have been lost or misplaced (Cocozzella, 1986: 188). Eventually, this conjecture was proved wrong by the Catalanist Jordi Parramon i Blasco, who has been able to show that the *deslaor* of the most vituperative kind is, indeed, stated in the poem itself. Parramon makes this quite clear in a short article based on his perspicacious reading (Parramon, 1993–1994). He proceeds to divide the poem in half but not in the usual way – that is, by a simple verse count. Rather, the division falls in a straight vertical line, following the caesura in each verse so that the hemistichs, aligned in succession in two separate columns, become the verses of two entirely new poems. The original *cobla sparsa*, with some minimal change in the punctuation, will be transformed, then, as follows:

A

De moltas bondats
tostemps apartada,
de grans malvestats
vós sou aretada;
e no gens composta
de cor virtuós.
Senyora, disposta
en fet viciós
sola sou vós.

B

Yo us vetg habundosa,
de vicis he mal,
vivint freturosa
de tot bon cabal,
de seny variable,
dotada sens par.
De gest amigable
no us puch apel·lar
del món singular.

Poem A

(‘You are divested, as always, of any good traits; you are all decked out in grievous faults. No virtuous heart resides in you. My Lady, you are unique in your disposition to vicious deeds.’)

Poem B

(‘I see you abounding in vices and evil. You live in default of any good trait. You are endowed with an incomparable fickle mind. I can hardly call you unique in this world for your pleasant disposition.’)

After acknowledging two other poems – one by Bernat Fenollar and the other by Joan Roís de Corella – Parramon dismisses Torroella's *cobla* with less than faint praise: «Havent descobert que es tracta d'un joc trivial es compren que la cobla sigui tan anodina com les seves germanes ja esmentades, malgrat els elogis que en fa Coccozzella, per l'aparent absència de la famosa misogínia de l'autor» (Parramon, 1993–1994: 171).⁸

Before embarking upon any further analysis of the composition as a whole, it is only fair to observe, *en passant*, that the newly generated poems clearly constitute exemplary manifestations of the *maldit*, a genre which lies at the opposite end of the spectrum with respect to the *laus*. Clearly, as the author of the emblematic «Maldezir,» Torroella would be right in his element in conceiving the two poems in question. Also, it is useful to bear in mind another notable exemplar of the *maldit*: Ausiàs March's *Cant* XLII, to which Archer dedicates enlightening studies (Archer, 1996: 119–139, and Archer, 2000).⁹ Archer provides the following data, essential for the definition of the genre:

El poema [March's *Cant* XLII] pertenece al género del «maldit», un tipo de poema practicado por los poetas catalanes del último tercio del siglo XIV. En catalán y occitanocatalán existen unos treinta y dos ejemplos, cinco de los cuales son fragmentarios. Todos ellos tienen como blanco a una mujer particular. El «maldit» (en provenzal «maldig») es el nombre que se daba a una forma de sirventés que también podía dirigirse a hombres, y hay en catalán un reducido número de vituperio de hombres que llevan este título. (Archer, 2000: 156–157)¹⁰

Needless to say, one does not have to agree with the wholesale negativity of Parramon's pronouncement. The extensive commentary Coccozzella has devoted to «la cobla... tan anodina com les seves germanes» dem-

8 For the essential data on Fenollar's and Corella's respective life and works, see Riquer (1964: 3: 345–354; 3: 254–320). The two intriguing poems to which Parramon refers are published by Ramon Miquel y Planas in his edition of the *Obres de Roiç de Corella*. See: Corellas's «Cobla [de dos senys] que legint la per larch diu contentament, e legint la per mitat diu descontentament» ('A stanza [of two meanings], which, when read as a whole, expresses happiness and, when read by halves, expresses unhappiness') (Roís de Corella, 1913: 425), and Fenollar's «Cobla que Mossen Fenollar trames a Mossen Corella, que legint la tota diu mal e legint la per mitat diu be» ('A stanza that Mossen Fenollar dedicated to Mossen Corella, which, when read as a whole, speaks unfavorably and, when read by halves, speaks favorably') (Roís de Corella, 1913: 431).

9 For a broad discussion on the relationship between the *maldit* and the «Maldezir» see Archer (2005: 170–202), and Archer (2001).

10 As for the kinship of the *maldit* with the so-called *mala cansó* of the troubadours, see Archer (2000: 157).

onstrates, if nothing else, that the pieces so blithely discarded deserve much more attention than Parramon is willing to grant them. Here I will explore the significance of the «Cobla sparsa» in terms of the salient issues it raises concerning the feminist and antifeminist debate. I intend to deal with the motifs of praise and vilification, articulated into what turns out to be a significant aspect of the «problem of woman,» to borrow the phrase from the very title of Robert Archer's recent book on this complex subject. It will become apparent that those issues hold in store noteworthy implications in relation to not only Ausiàs March's legacy but also the background of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, better known as *Celestina*, the widely-acclaimed masterpiece of Spanish literature of the late Middle Ages.

A few considerations are in order concerning the overall makeup of the «Cobla sparsa» in question, which, in its unsettling dynamism of construction / deconstruction, integration / disintegration, cannot but strike the reader, at first blush, as a veritable emblem of indeterminacy. The indeterminacy is acute, especially, apropos of what Archer would consider the essential characteristics of the *maldit* (1996: 127–128). The *Cobla sparsa* adheres, to be sure, to the norm that the object of vilification be, as the genre requires, a particular individual; but may we presume that, as evidenced in many but not all *maldits*, the author – Torrella or otherwise – is addressing a woman (or the woman) with whom he is or has been romantically involved? The internal evidence provided by the minuscule poem is not sufficient to allow a definitive answer to the question and thus create a base of authenticity – that is, verifiable experience – for the *maldit* properly called. By the same token, it cannot be ascertained whether the author has actually in mind what Martin de Riquer calls a *maldit-comiat*, related to the *canjat* of the troubadours – a composition, that is, that attests to the break of relationship with the quondam ladylove (Archer, 2000: 159, 2005: 178). In all probability, Ausiàs March's paradigmatic *maldit* (*Cant XLII*), which, as Archer demonstrates, may not be read as a *comiat* (Archer, 1996: 133), provides a significant model for the tone of outright rejection that informs the «Cobla sparsa»'s two-pronged *destaor*.

Arguably, the roots of the trait of indeterminacy inherent in Torroella's deft articulation of extremes – the hyperbole in either the praise or the vilification of women or the ladylove, as exhibited in the «Maldezir» and other poems – may be traced back to the lyric of the troubadours, specifically to the type for which Sarah Kay devises a special label («the narrative of two women»). A passage such as the one I am about to quote reads as Kay's

rough-and-ready definition of a literary modality or form that foreshadows March's and Torroella's handling of the *laus* and *maldit* motifs. Kay observes:

This question of commitment to meaning is posed particularly acutely by a sub-tradition of the love lyric which I shall call 'narratives of two women' and which consists of songs where the poet-lover evokes the love (and songs) he felt (and composed) for a previous *domna*, regrets that he could have been so misguided, and directs the current composition to a new *domna* from whom he hopes for better things. Such songs are ironic in that they oppose one love narrative against another, in a self-canceling juxtaposition which undermines belief in either. (Kay, 1990: 26)¹¹

Another factor that needs to be taken into account is the penchant of the troubadours for hyperbole to such an extent that the fashionable use of hyperbolic praise compromises the epistemological dimensions of language – namely, 1) meaning or the capacity to signify and 2) communicability or the function of conveying meaning. Kay comes up with a concise explanation for the crisis faced by the Provençal masters. Witness, for instance, the following declaration:

Since it is evidently not possible for a troubadour to relinquish the convention of hyperbolic praise, 'reality' must be brought into line with rhetoric, and the lady's nature be acclaimed as such that art, provided it praise her, cannot lie. The claim to 'truthfulness' relies on the assertion that other poets are ironic, in the sense that their words can only be understood as diverging from 'true' meaning. But the attitude towards hyperbole is also ironic: exaggerated praise forms part of a conventional, established practice which the poet must adopt, however uncommittedly. And finally, in protesting the 'truth' of its own hyperbole, the text adopts an ironic stance towards its own criterion of 'reality' by alleging that it can be summoned to substantiate rhetorical expectation. (Kay, 1990: 21)

11 Amidst the various examples that Kay provides of the «narratives of two women,» two easily stand out: one by Marcabru («Lanquan fuelhon li boscatge» ['When the woods sprout leaves;' translation mine]) and the other by Bernart de Ventadorn («Estat ai com om esperdutz» ['I have been like a man out of his mind;' trans. Kay]). Kay explains that Marcabru's poem is parodic in nature (1990: 27), whereas Ventadorn's provides as straightforward an exposition as one can conceive of the lover-poet's dilemma (1990: 28–31). Kay summarizes as follows Ventadorn's unfolding of the conundrum:

At the beginning of the song the protagonist wishes to resume his career as a lover-poet, and at the end congratulates himself that he has done so, yet the cynicism of the intervening material undermines belief in him both as lover and as courtly poet. Once that has been ironized, how can we continue to underwrite the *opening* narrative of disappointed love? Both Bernart's 'love' stories are corroded by his irony. (Kay, 1990: 31)

Kay is well aware that the crisis she diagnoses throughout her monograph forebodes the ultimate collapse of signification. Regarding, for instance, Arnaut de Maruell's poems in general, Kay has this to say: «The literary conventions of his [Arnaut's] day have made them in some radical way 'unreadable', their meaning inevitably ironized and thus protected... from discovery» (Kay, 1990: 22).

Kay's remarks are relevant to our present discussion precisely because they shed light on March's position regarding hyperbole in his own version of the *laus* (the aforementioned *Cant* XXIII). Even as we reflect upon them, they evoke an ample context, encompassing, as a background of sorts, Marcabru's principle stemming from «so que veritatz autreia» ('whatever truth has to offer') (Cocozzella, 1986: 114–115). From this principle, as Linda M. Paterson points out, Marcabru develops the corollary distinction between the truth-oriented «trobar naturau» and the specious «trobar braus» (Paterson, 1975: 29). It bears noting that an accurate perception of *trobar braus* for what it really is bespeaks a rejection of, in Paterson's words, «smooth language associated with deceiving flatterers» (1975: 54). Incidentally, this is the smooth, sweet, flowery talk (an effective bait, so to speak, in the flatterer's trap), against which Andreas Capellanus warns his pupil Gualterius.¹²

What remains to be clarified is how March's and Torroella's respective treatment of the praise and un-praise of one woman or women in general, as the case may be, fits in with the analogous discourse of the troubadours critiqued by Kay and Paterson. It becomes evident that *Cant* XXIII proves to be a landmark document precisely because in its incisive first two verses March broaches a response to the «trobadors»: «Llexant a part l'estil dels trobadors / qui, per escalf, trespassen veritat» ('Discarding the style of the troubadours, those that are so inflamed that they cannot speak without exaggeration' [trans. Archer, 41; March, 1992: 41]).¹³ In his commentary,

12 Before entering into details apropos of the harmful effects of adulation in the love relationship, Capellanus proffers the following advice to young Gualterius: «Sermonis facundia multotiens ad amandum non amantium corda compellit. Ornatum etenim amantis eloquium amoris consuevit concitare aculeo et de loquentis facit probitate praesumi» ('In many instances a profusion of words moves the hearts of those who are not in love to fall in love. In fact, a lover's flowery rhetoric usually carries to full effect the stimulus of love and grants the smooth talker the presumption of righteousness' [translation mine]) (Capellanus, 1982: 44).

13 These are vv. 1–2 of March's *Cant* XXIII (see pp. 115–20) in Archer's 1997 edition. I adopt Robert Archer's translation with some minor emendations.

Robert Archer points out that in *Cant XXIII* the author employs the term «trobador» in a very broad sense, referring not simply to the great literary figures of Provence but, generally, to all the poets that may be associated with the Provençal tradition, to which, of course, March himself belongs. In fact, in v. 3 – «e sostraent mon voler afectat» ('and quelling my fervent desire' [trans. Archer, 41; March, 1992: 41]) – March confesses his own struggle against the excesses he ostensibly chastises in the other poets (Archer, 1997: 115). This subtle note of self-criticism happens to be one of many symptoms of March's wholehearted engagement in the exploration of the phenomenology of rescued meaning of language and restored authenticity of the lover's experience. Not surprisingly, the crucial term «escalç» encapsulates the deleterious workings of hyperbole, irony, and the rest that March imputes to his illustrious predecessors. Thus, by appealing to the high values of *veritat* while rejecting («lleixant a part») the transgressions against truth signaled by *escalç*, March not only revisits Marcabru's age-old contrast between the two *trobars* mentioned above but also strives to distance himself from the twists and counter-twists of irony, on account of which the troubadours run the risk of a catastrophic implosion of meaning.

A close comparative study would make it apparent that, from the momentous shift championed by Ausiàs March in the age-old tradition of woman-centered discourse, Torroella took his cue for bringing into effect a kindred agenda of his own. This, especially when brought to bear upon the composition of the «Maldezir», Archer describes as «an act of cultural transference» (2005: 182). Such an act involves the acclimation of the *maldit* within the domain of the Castilian *cancioneros*. It is fitting to borrow directly from Archer a description of this all-important though little-known process of acculturation:

[W]hen Torroella wrote his *Maldezir* he brought to Castilian poetry the deep-rooted conventions of an Occitan-Catalan tradition of invective against a woman who is or has been the object of the poet's real or feigned amorous service, a tradition that did not exist in Spanish. While it would be easy to find examples of misogynistic discourse in the *cancioneros*, there are no poems in Spanish before Torroella's that overtly develop the theme of 'What is wrong with women?' The *Maldezir* is in this sense an act of cultural transference: Castilian courtly verse simply had not been used for such purposes before. (Archer, 2005: 182)

Indeed, the reason why the «Maldezir» attracted so much attention and stirred such heated controversy in the first place is, according to Archer,

because Torroella was perceived by a host of his contemporaries to be manipulating for his purpose the sacrosanct code of *cortesía*.¹⁴

In sum, the antagonistic opposition between Torroella's «Maldezir» and the various defenses it spawns creates the atmosphere of controversy, which, in turn, as Archer puts it, «unleashed a similar conflict between courtly theory and practice, but one in which his [Torroella's] 'Maldezir' remains an almost completely isolated example, imitated by almost no other poet» (Archer, 2005: 185). Sooner or later, we come to realize that, at the heart of this conflict, lies the infraction that both Ausiàs March and Torroella incur regarding the norms of *cortesía*. The infraction so generally described has to do, specifically, with the transgression of the courtly ideal concerning the portrayal of woman as the praiseworthy object of a courtier's love. Thus, on an issue that could not be more crucial in love-centered literature, both March and Torroella break with the idealism of time-honored tradition. March and Torroella coincide on one level of the transgression. Both take a hand in the writing of the *maldit*, represented, respectively, by *Cant XLII* and by the «Maldezir,» complemented by the two poems yielded the «Cobla sparsa.» The poems, it bears pointing out, are the only exemplars of their kind in either March's or Torroella's extant production. Beyond this ordinary coincidence, March and Torroella blaze, each in an inimitable way, their own forbidden trails in their misogynist journey. March not only singles out for his satire, as convention allows, a particular woman but also indulges in the depiction of her grotesque appearance, repulsive manners, and reprehensible conduct. Then, stretching unconventionality to the edge of indiscretion and irreverence, he tops the vigorous lampooning with the ultimate insult: he drops the name, Na Monboí, with which the identity of the victim is brusquely exposed to disgrace. Only in the demimonde so colorfully conjured up by the poetry of a François Villon may we expect to find a convincing match for this Na

14 Eminently quotable, also, is the cogent explanation that Archer provides for the phenomenon of the numerous responses the «Maldezir» elicits from the poets of the *cançioneros*. The following passage is a fair sample of Archer's extensive argumentation:

Yet even at a surface level of discourse, it soon becomes obvious that these texts are only secondarily about women and that their main concern is that same *cortesía* which... was a major factor in attitudes to misogynynous writing from at least as early as Cerverí de Girona and Matfre Ermengaud. That is, the problem discussed in these poems is the place of misogynistic notions in courtly practice rather than the inherent validity of such ideas that is the focus of the Castilian and Catalan defences. (Archer, 2005: 185)

Monboí that the bard from València regales with the epithet of «alcavota provada» (*Cant* XLII, v. 33). Torroella, on his part, reaches the highest peak of ingeniousness, in either devising a *laus* geminated into *maldits* or integrating scattered topics of antifeminism into a unique «Maldezir,» a whole genre unto itself.

■ 3 A Hypothesis of Syncretic Relativism

At a crucial juncture in his seminal study of Torroella's «Maldezir,» Archer asks a pointed question: «What was Torroella trying to do when he turned his misogynistic denunciation of all women into the eulogy of one particular lady» (Archer, 2005: 176)? As is the case with any inquiry into an author's intention, the answer is not easy to come by. Archer dismisses the answer proffered by scholars such as Juan Casas Rigall and Keith Whinnom, who focus on the dramatic turn of the protracted and preponderant misogynist diatribe of the «Maldezir» into the palinode of the last stanza. This notwithstanding, another look at the *Cobla sparsa*, which does not cease to intrigue us, not only supports Rigall's and Whinnom's reading but also underscores the astuteness of Archer's fundamental question, the relevancy of which, oddly enough, Archer himself seems to underestimate. In fact, the «Cobla sparsa» may be seen as the compendium or showcase of what may well be Torroella's stock-in-trade artistry: the deft articulation of opposites. Thus the poem may be considered iconic of the dilemma posed by Torroella's most representative pieces: the attack delivered by the «Maldezir» and the defense clearly spelled out in a tract, which bears the long rubric of «Razonamiento de Pere Torrella en deffension de las donas contra maldezientes, por satisfacion de unas coplas qu'en dezir mal de aquellas compuso» (Archer, 2001: 552).¹⁵

The «Cobla sparsa,» to be sure, does not obviate the ambiguous attitude toward the «senyora» addressed in the poem and, perhaps, toward women in general. It does suggest, all the same, a daring intuitive operation that a poet may undertake in reaction to the «narratives of two women,» examined, as we have seen, by Kay. A salient aspect of Torroella's conceit consists, of course, in the conflation of the «two women» into one. This reduction *ad absurdum* and the concomitant double function of the hyper-

15 Archer's essay («Tus falsas opiniones e mis verdaderas razones': Pere Torroella and the Woman-Haters»), adduced here as reference, provides an instructive discussion of Torroella's avowed purpose to restore his reputation.

bole – the overt *laor* and the covert *deslaor* of it all – brings out the effect of a humorous anecdote, a comic punch line... in short, a caricature. We are left to wonder whether Torroella, in an ultimate twist of vitriolic irony, is taking aim to deal a definitive, deconstructive blow on the tradition that has served him as a source of inspiration.

Be that as it may, the «Cobla sparsa» reflects the attempt on the part of Torroella to transcend in his own way the woman question by showing how a virulent *deslaor* can be subsumed into an enthusiastic or hyperbolic *laor* or, vice versa, how the latter can be transformed into the former. It appears that Torroella has found a way of demarcating the last phase of the misogynistic strain in post-troubadour literature of the fifteenth century in the Castilian and Catalan domains. The «Cobla sparsa» attests to the discovery of a parodic device that functions as a double-edged sword of sorts. In the device the *laor* and *deslaor* factors interact, paradoxically, as two kinds of mirrors that concomitantly distort and refocus the essential features of a centralized image.

In the final analysis what Torroella comes up with is a compact and, by that token, emblematic statement of an esthetic of syncretism and relativization: the syncretism is evidenced in the conflation of two distinctive rhetorical functions – precisely those that pertain, respectively, to praise and un-praise; the relativization, on the other hand, is brought into effect by the clash between the factors concomitant to these functions – namely, the refined values of courtly ideals and the down-to-earth, not to say brutal, exigencies of the erotic drive. No doubt it would be of great interest to explore the various implications of this esthetic especially as manifested in March's two poems we have been discussing so far. Here, however, we cannot go into such a challenging and lengthy investigation. Instead, we will turn our attention to the pivotal image – the ambivalent portrait of woman that, as we have just pointed out, Torroella sketches out so suggestively. I propose to consider how that image is of essence in Act I of *Celestina* – an act which some critics attribute to an anonymous first author to be distinguished from the «continuator,» that is, the flesh-and-blood Fernando de Rojas (Russell, 1991: 24–37).

■ 4 Clashing Motifs – Fractious Dialogue

An analysis of *Celestina*, Act I, yields important evidence of the *laor-deslaor* motifs pertinent to the post-troubadour tradition that has been reviewed here. It is interesting to observe how these clashing motifs activate the

fractious dialogue from which emerge three leading figures: Calisto, Melibea, and Celestina (the lover, the ladylove, and the whore). That same dialogue underscores, all the while, the foolishness and comic qualities that we find foreshadowed in the male protagonist. Unlikely as it may seem, Sempronio and Pármeno, two of the most «uncourtly» individuals that could be imagined, attest to the background of love-centered literature so exemplarily represented, as we have seen, by authors like March and Torroella. In fact, in Act I of *Celestina* those trusted but hardly trustworthy *criados* of Calisto's take on the role of confronting their master with those very issues that are paramount in March's and Torroella's representative compositions. We recall, for instance, Sempronio's caustic humor in response to what must be considered the most notorious sample of hyperbolic utterance. We are referring, of course, to Calisto's perverse profession of faith: «¿Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (Rojas, 1995: 93). As if such a blasphemy were not enough, the youth sees fit to underscore his feelings for Melibea as follows: «Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora» (Rojas, 1995: 95). Could there be a more apt illustration of Ausiàs March's notion of *escalf*? The term itself is an eloquent metaphor for hotheaded declarations that beg to be chastened one way or another. And a good chastening is what Sempronio provides for the occasion. Far from being scandalized, the hardboiled servant tones down, with a wry smile, any serious resonance the bombast might attain. Sempronio, as usual, does not mince words. In his retort he blends insult with his malicious chuckle as he insinuates that Calisto's intentions are even more reprehensible than those of the Sodomites of Biblical times, who schemed lurid acts with the angelic guests in the house of Lot: «Porque aquéllos procuraron abhominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confieffas ser Dios» (Rojas, 1995: 95). With good reason, then, the reader of *Celestina* may be reminded of March's *Cant* XXIII. The repartee between Calisto and Sempronio ends up unmasking in the speech of the obsessed lover the histrionics, speciousness, and hollowness – in short, the excesses of affectation – that March repudiates in those poets «qui per escalf / trespassen veritat.»

Pármeno's intervention is no less significant than Sempronio's in bringing to light points of affinity worthy of our attention. It is, indeed, remarkable that Pármeno takes up the very same motifs that Ausiàs March, in his outstanding *maldit* (*Cant* XLII), integrates into his own unusual rendition of *laor* and *deslaor*. As has been indicated, March introduces a highly

insulting epithet (*alcavota provada* of v. 33), leveled at Na Monboí. This *prima facie* evidence of *deslaor* needs, of course, no explication. What is truly ingenious in March's version is the admixture of the obvious with the unexpected. Incredibly, the *alcavota* herself transforms the offensive slur into a pleasing compliment.

A simple juxtaposition of but a few passages will make self-evident the parallelism that interest us here. Here is how March's poetic persona, in his direct address to Na Monboí, describes her response to the unflattering expletive:

Quan oireu «Alcavota provada»,
 responeu tost, que per vós ho diran.
 E puis per nom propi vos cridaran,
 ja no us mostreu, en l'oir empatxada,
 enterrogant, «Amics,» e què voleu?
 «En dret d'amor voleu res que fer pusca?
 Tracte semblant jamés me trobà cusca..
 Presta seré a quant demanareu». (Vv. 33–40)

In presenting Celestina to Calisto, Pármeno launches into a series of observations that, albeit in much coarser terms than the ones used by March, could pass as a paraphrase, in the rough, of March's words. In the preamble to what turns out to be a rather extensive testimonial concerning the hag, whom he has just called «puta vieja alcoholada,» we hear Pármeno say:

¿Por qué, señor, te matas? ¿Por qué, señor, te congoxas? ¿Y tú piensas que es vituperio en la orjeas desta el nombre que la llamé? No lo creas, que así se glorifica en lo oír, como tú quando dizen: «Diestro cavallero es Calisto.» Y demás, desto es nombrada, y por tal título conocida. Si entre cient mugeres va y alguno dize «Putá vieja», sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara. (Rojas, 1995: 108)

Pármeno's remarks invite reflection on the diametric contrast between the denotation and connotation of «vituperio» – between, on the one hand, Calisto's literal and necessarily negative reading of the term and, on the other hand, Pármeno's positive interpretation, justified by Celestina's alleged reaction («responde con alegre cara») (Rojas, 1995: 108). Thus, Pármeno maneuvers an entire conversation upon a pivotal term («vituperio»), which he subjects to a considerable spin.

We hardly need an extensive reading and profound meditation to be struck by the shallowness of Calisto's declarations. Even when he goes into

what he purports to be his personal account of his beloved's beauty, he can do no better than recast the commonplace description of the ideal woman. Typically, he gets carried away in prolonged musings about such details as «dos ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, la boca pequeña» (Rojas, 1995: 101) or «[[l]as manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas» (Rojas, 1995: 101).

The passage alerts us to the superficiality and insubstantiality of the exchange between Calisto and Sempronio – precisely the exchange that pertains to the much-too-well-known arguments commonly integrated into the conventional *laor* and *deslaor* of women. We get the distinct impression that neither of the two men is really committed to his cause. Both of them, then, resort to the mouthing of hackneyed topics, but, in reality, their hearts is not in what they say. Now we begin to catch a glimpse of what June Hall Martin describes as «this enormous gap between what Calisto is and what he pretends to be» (Martin, 1972: 112–113). At the same time, we realize that the gap is but one aspect of a pervasive crisis – that epitomized by the dysfunctional dialogue we are given to contemplate.

The foregoing analysis invites reflection on the general layout of Act I of *Celestina*. We find, for one thing, that from the very beginning the stage is already set for a phenomenology that Martin sees unfold throughout the *Tragicomedia* specifically with regard to Calisto's grievous shortcomings. These call into question the sincerity or seriousness of his love, the refinement of his desire, the maturity of his character. As Martin explains in her own broad judgment on Calisto's conduct,

Calisto's essential problem lies within his own nature, and the constantly shifting tone of his language is a clue to a certain baseness in his character. His words lack the sincerity essential to the ideal courtly lover. His love lacks the power to ennoble him. And desire, rather than being refined as it grows stronger, tends to become coarser. (Martin, 1972: 101)

Act I provides a *mise en scène* for, also, Sempronio's and, by extension, Pármemo's conduct. Notably, what the author of Act I sets in operation is an intriguing interplay between seeming and being. As will become apparent in the rest of the *Tragicomedia*, Sempronio and eventually Pármemo strive, not unlike Calisto, for a degree of love they clearly are not capable of attaining. The fundamental difference, of course, is that Calisto, in matters amatory, falls short of expectations while his servants exceed them. All three, then, seem to be what they are not.

A sharp contrast to Calisto's *modus vivendi* may be witnessed in the attitude of Ausiàs March's persona. In *Cant XLII* March, upholds a *cavaller's* lofty values and looks askance at the presumptuousness of a *mercader*, whom he calls En Joan. En Joan's case holds in store an important lesson for both Calisto and Sempronio. In fact, March's *cavaller* finds the *mercader* contemptible and ridiculous precisely because the latter uses or abuses the manners of the courtier with the sole intent of putting up appearances («volgué's muntar en amar, cavaller» [v. 18]). There are obvious similarities in the behavior of both Sempronio and En Joan. Each realizes that the object of his love, be she Na Monboí or Elicia, is an «alcavota provada.» This shows, of course, that Sempronio is no less deserving of scorn than are the En Joans of this world. More importantly, the scorn for Sempronio redounds to the contempt due to Calisto, who, by association, stoops to the level of the uncouth servant.

We may well deduce that Calisto's conduct is at odds with the type of refinement fostered by the powers of what literary scholars have long advertised as *fin'amors*. The absence of that refinement is, then, foremost in the list of Calisto's flaws. Touching on this very point, Martin adduces a technical term she borrows from Maurice Valency and then provides her own explanation, which runs as follows: «But what is lacking in Calisto is the *mezura* required to keep himself under control until such refinement could take place. It is an essential quality; without it, the lover is, by courtly standards, doomed to failure» (Martin, 1972: 78). Martin even finds a striking symbol for Calisto's infraction of the code of *mezura*: «The falcon, who is not chained to Calisto's wrist, but is out of control, suggests Calisto's own ultimately uncontrolled passion for Melibea» (Martin, 1972: 78).

So, the main point is one of *mezura*, the overriding concern is the lack of self-control; the central issue is the correlation between Calisto's speech and his condition of a courtly lover manqué. It is still instructive to take yet another look at the portion of the Calisto-Sempronio dialogue that takes the form of a debate. At this point it is fair to say that the debate comes to a standstill, if it does not collapse completely, because the disputants cannot find a common ground for their discussion. While Calisto indulges in meaningless hyperboles in the praise of Melibea, Sempronio employs his caustic cynicism in disparaging the qualities of the maiden and of women in general. The disputants vie with each other in the hollowness of their argumentation: the master strives to sound sincere and the servant openly advocates self-deception as when he proffers the following advice to his lovesick interlocutor: «Ponte, pues en la medida de honrra; piensa ser más

digno de lo que te reputas» (Rojas, 1995: 99). It is much too clear that the two can only manage to talk, not *to* or *with*, but *at* and, eventually, *past* each other. We may take Martin's critique a step further and consider that Calisto has lost control of not only his passion but also his rhetoric and language itself. Concomitant with and as a consequence of his transgression against *mezura*, the language and style of *fin'amors* cannot be for Calisto tools of empowerment. They become, instead, a liability and a trap. The pernicious role of rhetoric and language in the entrapment of Calisto merits, no doubt, careful exploration.

■ 5 Dysfunctional Discourse in *Celestina* and the Latter Phases of Misogyny

An analysis of «Cobla sparsa» has brought to light certain aspects of indeterminacy, and these have been revealed as iconic of a paradoxical conflation of opposites: *laor* and *deslaor*, praise and vilification. Upon reflection we discern at the heart of the paradox an aesthetic kindred to the *sic et non* that Otis H. Green finds prominent in medieval tradition and operative in a particular kind of humor, which he calls «medieval laughter» (Green, 1963: 1: 5–71). A close reading of «Cobla» prompts us to enter into a discussion of specific points that complements the broad purview of Green's commentary. By contextualizing the «Cobla» within the dialectic of interaction between the «Maldezir» and the «Razonamiento... en defensión de la donas,» we see how Torroella reaches the paradoxical stage at which misogyny has spent its vehemence even as it attains the peak of its intensity. What we learn is that the vein of misogyny, practically exhausted, is symptomatic of a crisis of reason and ratiocination, and the crisis is implicit in the dysfunctional disputation we have just witnessed between Calisto and his servants.

If we shift our attention from Act I to the whole of the twenty-one-act *Tragicomedia* called *Celestina*, we discover additional factors conditioned by the crisis and the dysfunction in question. What looms ominous, indeed, apropos of Calisto's characterization is the disturbing divorce between the usual denotation of language and its connotative function in the mind and heart of a speaker such as Calisto, compelled by passion run amuck. Particularly relevant in this respect are Martin's comments that focus on Calisto's speech during his tryst with Melibea in Act XIX and include a reference to the encounter between Pármeno and Areúsa in Act VII. In the following passage Martin proffers insightful remarks precisely on the divorce mentioned above:

The scene seems to be even more debasing when one recognizes that it contains a strong echo of an earlier scene enacted between a servant and a prostitute in Areusa's bedroom. Yet in spite of Calisto's clearly carnal orientation, he still exhibits an excessive external adoration for Melibea... . He eternally overweighs the scales on the side of physical love and then attempts to make up the balance by an excessive rhetorical adoration. But the words are empty, weightless; the scales never attain a proper balance. And Calisto appears all the more absurd for his efforts. (Martin, 1972: 103)

The imbalance in Calisto's mind-set, the vapidity of his discourse, the absurdity of his behavior strike us as natural consequences of kindred flaws illustrated in the poems by March and Torroella. It is not hard to see how the crisis and dysfunction highlighted in the course of the present discussion comes to bear upon the parodical slant Martin recognizes in the portrayal of Calisto as a courtly lover manqué.

A few words are in order concerning the significant development of misogynist literature in some representative works by two Hispanic writers – namely, Francesc Moner and Luis de Lucena – who flourished in the second half of the fifteenth century. Moner envisages a therapeutic role for misogyny as a cathartic process, which, by venting off obnoxious emotions, leads to an enhanced self-knowledge and to the concomitant wholesomeness of mind and soul (Coccozella, 2010: 59–81). The therapy, however, is far from successful mainly because Moner has to confront reason's ultimate failure in the lover's quest for not only equanimity but also supreme happiness (the *Summum Bonum*). The lesson that Moner would have us learn is that reason's shortcomings make for an existential vacuum to be filled only by divine intervention. In the poem, *Sepoltura d'amor*, one of his major works, Moner explores the symbiotic bond between an allegorical personage, Experiencia ('Lady Experience'), and his own life converted into a text. By an extraordinary legerdemain of her own, Experiencia carries conversion to a metaphysical, not to say sacramental, extent by dramatizing the integration of the lover's life-text into Sacred Scripture especially as embodied in the Gospel. In Moner's *Sepoltura*, then, we appreciate, on the one hand, a misogynist strain that has run its course, and, on the other hand, as a natural consequence, a phenomenology of radical conversion that comes full circle from the fading out of emotional virulence to the fervor of an *imitatio Christi* underscored by the dramatics of Experiencia. And what Experiencia dramatizes is the awareness or self-consciousness about the inexorable limitations of rationality (Coccozella, 2010: 66–80).

I have mentioned, also, Luis de Lucena, a writer whose *Repetición de amores* has received a suggestive study by both Pedro Manuel Cátedra (1989: 126–141) and Antonio Cortijo Ocaña (2001: 198–207). What I find particularly pertinent to my present discussion is Cortijo’s solid argumentation concerning the affinities between said *Repetición* and Act I of *Celestina*.¹⁶ The affinities are posited in terms of the antifeminist trend that in Lucena’s *Repetición* stems, as Cortijo demonstrates, directly from Torroella’s «Maldezir» (Cortijo Ocaña, 2001: 202). Interestingly enough, the parodic and humoristic qualities highlighted by Cortijo conform to the focus of my own analysis. What comes to light from Cortijo’s reading is the pervasive mood of sour and bitter comedy shared by Lucena’s *Repetición* and Rojas’s *Celestina* by virtue of the same dialectic of *sic et non* that informs the *Cobla sparsa* and kindred texts we have just had occasion to review. Witness Cortijo’s definition of what turns out to be Lucena’s ingenious rendition of a common academic exercise – a learned essay of sorts – that scholars are wont to call *repetitio*:

La *Repetición*, bajo la aparente finalidad de alabar el género femenino, constituye en realidad lo contrario: es un ataque despiadado contra las mujeres, con las armas argumentativas del naturalismo amoroso y el discurso misógino, moderado por la ironía y el humor y elaborado como *contrafactum* paródico del ejercicio universitario de la *repetitio*. (Cortijo Ocaña, 2001: 202)¹⁷

The clever shift from *alabanza* to *ataque despiadado* is, of course, a close match for the dubious intention of the *laor* that in Torroella’s *cobla sparsa* masks the *deslaor*.¹⁸

16 Cortijo capitalizes on the circumstantial evidence of a probable relationship between Rojas and Lucena:

[S]abemos que Rojas fue estudiante en Salamanca por las mismas fechas que Luis de Lucena. Es plausible pensar que entre el número reducido de escolares que atendían clases de derecho en la Universidad de Salamanca hacia 1495 Lucena y Rojas se conocieran. (Cortijo Ocaña, 2001: 208)

Cortijo goes as far as to launch «una hipótesis arriesgada:» Was a member of the Lucena family the author of *Celestina*, Act I? For Cortijo’s argument in support of the hypothesis, see Cortijo Ocaña (2001: 208).

17 For an extensive discussion of the nature of *repetitio* see Cátedra (1989: 113–141) and Cocozzella (2010: 27–40).

18 A further example of this curious conflation of contrary attitudes toward women is provided by another poem by Moner, entitled *Bendir de dones*. Despite what the title leads the reader to expect, the poem contains an extensive misogynist section.

It is well to acknowledge the salient aspects of the multifaceted topic of misogyny that the insights and evidence adduced by Càtedra and Cortijo invite us to contemplate. We notice that, inherent in the topic, is the notion of an intertext of considerable proportions that encompasses the issues contributed by a wide array of writers. This impressive group ranges from Marcabru to Fernando de Rojas and includes, besides these authors, such representative figures as Ausiàs March, Pere Torroella, Francesc Moner, Luis de Lucena, and the anonymous author of *Celestina*, Act I, if one adheres to the theory of a multiple authorship for the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. That of the intertext – a complex literary superstructure – is a notion we will do well to latch on to. Worth looking into is the intertext fashioned by a particular community of writers that flourished in València and Barcelona in the second half of the fifteenth century and, by virtue precisely of their intertextual commitment, may be considered the heirs of Ausiàs March. Borrowing the phrase that Brian Stock coined and endowed with a technical meaning, we may call the aforementioned community of writers a «textual community» – specifically, Ausiàs March’s «textual community.»¹⁹ We may add that the aforementioned group of March’s heirs bears close scrutiny for the significant role they played in the momentous period of transition from the Middle Ages to the Renaissance.

■ 6 In Conclusion: Truth and Consequences

Even though Rodríguez Risquete does not recognize the «Cobla sparsa» as the work of Torroella, there can be little doubt that the curious one-stanza poem we have been analyzing is emblematic of the very dialectic of ambivalence that informs Torroella’s esthetics. We have come to realize that, indeed, «Cobla sparsa» may well hold in store the key to a fresh look at Torroella’s distinctive position in the debate about women. As a perusal of Weiss’s and Weissberger’s respective essay we have been referring to

19 One may derive inspiration and considerable food for thought from Stock’s definition of textual communities as «microsocieties organized around the common understanding of a script» (Stock, 1996: 23) and from Stock’s appeal to «[Max] Weber’s notion of subjectively meaningful social action, to which one adds a distinction between intersubjectivity, a feature of minds, and intertextuality, an aspect of writing» (Stock, 1996: 23). Particularly suggestive is the approach that Stock outlines in the following terms: «to investigate the relationships between individuals in groups that are actually using texts for literary or social purposes, while at the same time paying close attention to the historical context of their actions as well as to consequences» (Stock, 1996: 22–23).

clearly indicates, a number of prominent literary critics propose sundry approaches to the contextualization of that position. Weissberger proffers suggestive theories about the pervasive mood of male anxiety over the prerogatives presumed to appertain by some inexorable law of nature to the dominance of man over woman. Weiss delves into the factors that translate the viciousness of misogyny into the marginalization and utter silencing of women. Archer, on his part, calls attention to the double phenomenology attendant upon Torroella's «Maldezir»: first, the transference of a Catalan genre (the *maldit*) into the Castilian domain of the *cancioneros*; second, the transgression of some sacrosanct tenets in the code of *cortesía*.

To the perspectives eminently exemplified by the three scholars we have just listed, we may add the one stemming from the aforementioned esthetic of ambivalence as evinced in the «Cobla sparsa» and in Torroella's «Maldezir.» It is instructive to envision Torroella's ambivalence as a symptom of what Weiss calls «self-conscious use of poetry to create and ceremoniously act out an identity» (qtd. in Johnston, 1998: 249). Mark Johnston links Weiss's remarks to the notion to which Stephen Greenblatt in a landmark study on the outstanding English authors of the Renaissance gives wide currency under the term of «self-fashioning» (Greenblatt, 1973). By coining a special term of his own, Johnston adapts «self-fashioning» to the «subjectivation» inherent in the «occasional lyrics» of the *cancioneros* – the compositions, that is, typified by any poem that, as Johnston puts it, «gives a particular construction of its historical context, along with its contingent relation of power, configurations of ideology, and subject position» (Johnston, 1998: 250). We need not hesitate to consider either «Cobla sparsa» or Torroella's «Maldezir» as an occasional poem in Johnston's sense of the term, which, to quote Johnston again, «provides us with a point of departure for exploring the coincidences of its construction with other relations, configurations, or positions» (1998: 250).

In line with Johnston's explication, of considerable interest is the portrait of the auctorial persona that Weiss allows us to contemplate in his own vision of the process of «subjectivation.» In the following passage Weiss underscores the essential traits of that persona:

The masculine courtly subject is structured by a rhetoric of display and dissimulation that euphemizes his objective conditions within court society. The court was a place of artifice, intrigue, and uncertainty, and the successful courtier was by necessity a *vir geminus*, striving to exert control over an identity that was by definition at the service of others. (Weiss, 2002: 248)

In the light of Weiss's shrewd description, we may gauge, sharply profiled, a radical differentiation between Torroella's «rhetoric of display» and that of most other *cancionero* poets – especially those represented in the *Cancionero de Baena*. The crucial factor that comes to bear upon that differentiation is best described by the notion of *habitus*, a technical term and concomitant concept that Weiss borrows from Pierre Bourdieu.²⁰ What Weiss focuses upon is the *habitus* of dissimulation, a *modus operandi*, which, when conceived at the primordial level of self-fashioning, transmutes into a *modus vivendi*. Another way of envisaging the *habitus* that operates in the love-centered lyrics of the *cancioneros* is by taking into account the poetic intention that Baena himself reveals in no uncertain terms in the prologue to his famous florilegium. At heart is Baena's statement proffered as a prescription for the aspiring poet:

que sea [the poet] amator, e que siempre se precie e se finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos, que todo omne que sea enamorado, conuiene a saber, que ame a quien deue e como deue e donde deue, afirman e disen qu'el tal de todas buenas dotrinas es doctado. (Baena, 1966: 15; quoted in Weiss, 1990: 51)

It takes but a brief reflection on the expression «se finja,» which constitutes the crux of Baena's precept, to come to an appreciation of Torroella's distinction precisely in terms of the differentiation we have just referred to. In diametric opposition to the self-fashioning of dissimulation that Baena openly subscribes to, the *habitus* championed by Torroella is fully congruent with Ausiàs March's abiding advocacy of the authenticity that would be marred by the ingenious stylistic devices «dels trobadors.» Needless to say, Torroella is beholden to the lofty standards of *veritat* that, as has been pointed out above, the revered master from València zealously endeavors to keep free from the blemishes of *escalf*.

20 It is useful to bear in mind the definition that Weiss sketches out in the following statement:

Crucial here is the notion of «habitus.» This is a set of dispositions that incline agents to think, act, and speak in a certain way appropriate to a particular field. These dispositions, which can be abstracted for analysis as the «rules of the game,» endow the agents with a practical sense (*le sens pratique*) of the field, its generative principles: They are learned but deeply internalized, and are often incorporated bodily as particular ways of speaking, holding the body, eating, etc. They provide the agent with a sense of controlled improvisation, of freedom within limits, of good (and bad) taste. (Weiss, 2002: 243)

In sum, the lesson to be learned from a study of «Cobla sparsa» and Torroella's «Maldezir» in the wake of March's influence has to do with the use of rhetoric as a strategy in pursuit of March's existential vision of truth as a *morada vital*, to use Américo Castro's famous expression. Key to Torroella's strategy is the poetics of ambivalence that reflects an epistemological approach, nothing short of revolutionary, to the indissoluble dyad of what is real and what is authentic. It is worth noting that, through the rhetorical and poetic modes of ambivalence, Torroella, not unlike March, sidesteps the intricate ways and byways of ratiocination, while he reflects firsthand the novel existential orientation, beyond ratiocination, toward coming to grips with that formidable dyad, Truth/Authenticity, by means of inspiration and intuition. It may be said that Torroella effectively assimilates March's skill at navigating the treacherous waters of dysfunctional language as cogently analyzed by Sarah Kay, Michael Gerli, Malcolm Read in, respectively, the *cansos* of the troubadours, Pedro Cartagena's lyrics, and the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.²¹

For Torroella, then, ambivalence is emblematic of the equilibrium and equanimity that the inspired poet puts at the service of rescued truth and restored function of language to signify. It may be said that, paradoxical as it may seem, through ambivalence Torroella gains a firm foothold into a text of self-fashioning and a rhetoric of self-authentication beyond the confines of ratiocination. We may identify that text and that rhetoric as the primary factors that facilitate what Read calls «phatic communion» (1983:

21 The gist of Kay's analysis has already been presented above. In his thought-provoking essay («Reading Cartagena: Blindness, Insight and Modernity in a *Cancionero Poet*»), Gerli attests to Cartagena's keen intuition into the dysfunction at the heart of language, which, by its very nature, is based on the unstable and unreliable sign so that the lover's declaration, no matter how passionately and elegantly uttered, carries no proof for the authenticity of the sentiment it expresses. Particularly trenchant is Read's critique of *Celestina* apropos of, precisely, the shortcomings of language in promoting communication of one human being with another. Following is an eloquent sample of Read's point of view:

[A]t a time when linguists are attempting to pursue a strictly 'scientific', empirical methodology, and when it is fashionable to regard language as a distinctive sign of our inalienable humanity, Rojas forces us to take seriously the intuitive vision of language as a disease. In *La Celestina* he explores the consequences for society when language functions predominantly as a vehicle for neurotic fantasy, when the formalism inherent in social encounters becomes excessive to the point of negating spontaneity, and when the very medium through which members of the society interact is systematically distorted and abused. (Read, 1983: 96)

80), an ideal condition for full dialogic communication that Read himself finds sorely lacking in *Celestina*.

Inspired by Ausiàs March's veritable cult of Truth, Torroella projects the image of a dispassionate contender – one who can rise even above the fray concomitant to the debate about women. From his native Catalan tradition Torroella inherits his ataractic mind-set, which enables him to adopt a position of Olympian serenity, reflected in a poignant statement, such as the following:

A quien basta el conocer
de bien ver
lo que en mis coplas se dize,
verá que no contradice
ni desdize
bien de ninguna muger. (qtd. in Weiss, 2002: 248)

It is not unreasonable to surmise that Torroella's attitude of self-assurance provoked a reaction of resentment, if not downright hostility, among those coetaneous *cancionero* poets and kindred authors that took Torroella antifeminist persona at face value. Small wonder, then, that in *Grimalte y Gradissa* Juan de Flores should create a Torroella avatar that proves to be unassailable in his conviction, unbeatable in his argumentation, even when matched with the redoubtable Braçayda and her cohorts. What the episode devised by Flores dramatizes is the role played by the rhetoric of ambivalence epitomized in «Cobla sparsa» and «Maldezir.» Flores shows that such a rhetoric wins the day especially in the perspective of the new approach to truth it memorably harbingers.

The crucial issue, then, resides in the contention between Torroella's self-fashioning and Flores's fashioning of Torroella. That contention may well be the ultimate epiphany of an ambivalence, for which March and Torroella foreshadow the resolution eventually brought about by the new currents of thought evinced in the cultural horizon of the Renaissance. ■

■ Works Cited

- Archer, Robert (1996): *Aproximació a Ausiàs March: estructura, tradició, metàfora*, Barcelona: Empúries.
- (2000): «La tradición del vituperio de las mujeres antes y después de Ausiàs March», in: Sánchez Rodríguez, Lourdes / Nogueras Valdivieso,

- Enrique J. (eds.): *Ausiàs March y las literaturas de su época*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 151–165.
- (1997): Notes and Commentary, in: March, Ausiàs: *Obra completa*, ed. Robert Archer, Barcelona: Barcanova.
- (2005): *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*, Woodbridge, Suffolk: Tamesis / Boydell & Brewer.
- (2001): «‘Tus falsas opiniones e mis verdaderas razones’: Pere Torroella and the Woman-Haters», *Bulletin of Hispanic Studies (Glasgow)* 78: 551–560.
- Aubrun, Charles V. (1951): Introduction, in: *Le chansonnier espagnol d’Herberay des Essarts (XVe siècle)*, Bordeaux: Feret et Fils.
- Bach y Rita, Pedro (1930): Introduction, in: *The Works of Pere Torroella, a Catalan Writer of the Fifteenth Century*, ed. Pedro Bach y Rita, New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1–87.
- Baena, Juan Alfonso de (1966): «Prologus Baenensis», in: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. J. M. Azéceta, 3 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1: 7–16.
- Castillo, Hernando del (2004): *Cancionero general [de Hernando del Castillo]*, ed. Joaquín González Cuenca, 5 vols., Madrid: Castalia.
- Capellanus, Andreas (1982): *Andreas Capellanus on Love*, ed. and trans. P. G. Walsh, London: Gerald Duckworth & Co.
- Casas Rigall, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.
- Cátedra, Pedro Manuel (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones.
- Cocozzella, Peter (1985–1986): «Los poemas inéditos de Pere Torroella en el ‘Cançoner llemos’ (The Hispanic Society of America, ms. B 2281)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 40, 171–204.
- (1986): «Ausiàs March and the ‘Truth’ of the Troubadours», in: Badia, Lola et al. (eds.): *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 111–132.
- (1986): «Pere Torroella: Pan-Hispanic Poet of the Catalan Pre-Renaissance», *Hispanófila* 86, 1–14.
- (2010): *Fra Francesc Moner’s Bilingual Poetics of Love and Reason: The “Wisdom Text” by a Catalan Writer of the Early Renaissance*, New York: Peter Lang.

- Corfis, Ivy A. (1997): «Sentimental Lore and Irony in the Fifteenth-Century Romances and *Celestina*», in: Gwara, Joseph J. / Gerli, E. Michael (eds.): *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440–1550): Redefining a Genre*, London: Tamesis, 153–171.
- Cortijo Ocaña, Antonio (2001): *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*, London: Tamesis.
- Delgado-Librero, María Celeste (2010): Introduction, in: The Mirror of *Jaume Roig: An Edition and an English Translation of MS. Vat. Lat. 4806*, Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1–59.
- Escrivá, Comendador (1965): *Querrela ante el dios de Amor*, in: Lázaro Carreter, Fernando (ed.): *Teatro medieval*, Madrid: Castalia, 9–94.
- Fenster, Thelma S. / Lees, Clare A. (eds.) (2002): *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, New York: Palgrave / St. Martin's Press.
- Gerli, E. Michael. (1976): *Alonso Martínez de Toledo*, Boston: Twayne.
- (1998): «Reading Cartagena: Blindness, Insight and Modernity in a *Cancionero* Poet», in Gerli / Weiss (eds.), 171–183.
- / Weiss, Julian (eds.) (1998): *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, AZ: Medieval and Renaissance Texts and Studies.
- González Cuenca, Joaquín (ed.) (2004): *Cancionero general [de Hernando del Castillo]*, 5 vols., Madrid: Castalia.
- Green, Otis H. (1953): «La furia de Melibea», *Clavileño* 4:20, 1–3.
- (1963–1966): *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, 4 vols., Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press.
- Greenblatt, Stephen (1973): *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago: The Chicago University Press.
- Johnston, Mark D. (1998): «Cultural Studies on the *Gaya Ciencia*», in Gerli / Weiss (eds.), 235–253.
- Kay, Sarah (1990): *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lázaro Carreter, Fernando (ed.) (1965): *Teatro medieval*, Madrid: Castalia.
- March, Ausiàs (1992): *A Key Anthology*, trans. Robert Archer, Sheffield: The Anglo-Catalan Society.

- (1997): *Obra completa*, ed. Robert Archer, Barcelona: Barcanova.
- Martin, June Hall (1972): *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover*, London: Tamesis.
- Moner, Francesc (1970): *Bendir de dones*, in: *Obres catalanes*, 179–211.
- (1970): *Obres catalanes*, ed. Peter Cocozzella, Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics; 100).
- (1991): *Sepultura d'amor*, in: *Obras castellanas*, 2: 131–194.
- (1991): *Obras castellanas*, 2 vols., ed. Peter Cocozzella, Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press.
- Pacheco, Arseni / Bover i Font, August (eds.) (1982): *Novel·les amoroses i morals*, Barcelona: Edicions 62.
- Parramon i Blasco, Jordi (1993–1994): «Una cobla equívoca de Pere Torroella», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 44, 169–172.
- Paterson, Linda M. (1975): *Trobadours and Eloquence*, Oxford: Clarendon Press.
- Read, Malcolm K. (1983): *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300–1700)*, Madrid: Porrúa Turanzas.
- Riquer, Martí de (1964): *Història de la literatura catalana*, 3 vols., Barcelona: Ariel.
- Rodríguez Risquete, Francisco J. (2003): *Vida y obra de Pere Torroella*, Girona: Universitat de Girona (tesis), <http://www.tesiexarxa.net/TESIS_UdG/AVAILABLE/TDX-0917108-100202//TFJRR01_de_.pdf> [22. 6.2010].
- Roís de Corella, Joan (1913): *Obres de J. Roïç de Corella*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona: Biblioteca Catalana.
- Rojas, Fernando de (1995): *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas; 4).
- Rubió Balaguer, Jordi (1953): *Literatura catalana*, in: Díaz-Plaja, Guillermo (ed.): *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 3, Barcelona: Editorial Barna, 729–930.
- Russell, Peter E. (1991): Introducción, in: Rojas, Fernando de: *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia; 191), 11–175.

- Solomon, Michael (1997): *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The Arcipreste de Talavera and the Spill*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Stock, Brian (1996): *Listening for the Text: On the Uses of the Past*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tarp, Cathleen Helen (2006): «Legal Fiction: Literature and Law in *Grisel y Mirabella*», *eHumanistica* 7, 95–114.
- Terry, Arthur (1972): *A Literary History of Spain: Catalan Literature*, New York: Barnes & Noble.
- Torroella, Pere (1930): *The Works of Pere Torroella, a Catalan Writer of the Fifteenth Century*, ed. Pedro Bach y Rita, New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- (2004a): *Obra completa*, ed. Robert Archer, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- (2004b): «Otras suyas de Maldezir de Mugerres» («Quien bienamando persigue») ID 0043, in: *Cancionero general [de Hernando del Castillo]*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid: Castalia, 2: 170–175.
- Weiss, Julian (1990): *The Poet's Art: Literary History in Castile c. 1400–60*, Oxford: The Society for the Study of Mediæval Languages and Literature.
- (2002): «¿Qué demandamos de las mugeres?»: Forming the Debate About Women in Late Medieval Spain (with a Baroque Response)», in Fenster / Lees (eds.), 237–281.
- Weissberger, Barbara F. (2002): «'Deceitful Sects': The Debate about Women in the Age of Isabel the Catholic», in Fenster / Lees (eds.), 207–235.
- Whinnom, Keith (1981): *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham Press.

■ Peter Cocozzella, Binghamton University, Department of Romance Languages and Literatures, USA-Binghamton, NY 13902-6000, <pcocozze@stny.rr.com>.

Resum: Un poema curt d'una sola estrofa, titulat «Cobla sparsa de lahor he deslaor», és emblemàtic de l'ambivalència que distingeix el «Maldezir de mugeres», composició característica de Pere Torroella, cèlebre autor català del segle XV. El present assaig és un esforç per a demostrar com l'alternança de *laor* i *deslaor* representa un paper destacat dins l'ample context del debat sobre les dones en la literatura quatrecentista tant castellana com catalana. A fi d'ambientar el debat, addueixo evidència en la poesia dels trobadors i en els cants d'Ausiàs March, l'incomparable poeta valencià. Al capdavant, la conjunció paradoxal de *laor* i *deslaor* reflecteix una fenomenologia de dues dimensions:

1) la disfunció retòrica que acaba en el diàleg rebec, il·lustrat al primer acte de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, obra coneguda també com *Celestina*; 2) el perfil de Torroella com personatge que s'auto-realitza a través d'un procés d'autenticació de l'experiència amorosa. ■

Summary: A short one-stanza poem, identified by the rubric «Cobla sparsa de lahor he deslaor,» is emblematic of the ambivalence that informs the «Maldezir de mugeres,» signature piece of Pere Torroella, renowned Catalan writer of the fifteenth century. The present essay is an attempt to demonstrate how the alternation of *laor* ('praise') and *deslaor* ('unpraise') plays a paramount role within the wide context of the debate about women in both Castilian and Catalan literature of the 1400s. For a background of that debate, I adduce evidence in the poetry of the troubadours and in the *cants* of the non-*pareil* Valencian bard, Ausiàs March. Ultimately, the paradoxical *laor/deslaor* conflation reflects a two-pronged phenomenology: 1) the tradition of dysfunctional rhetoric that comes to a head in the fractious dialogue illustrated in Act I of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, better known as *Celestina*; 2) the definition of Torroella's self-fashioning in terms of the process of coming to grips with the authenticity of a lover's experience. [Keywords: «Gender debate»; irony; *maldir*; misogyny; *repetitio*; «textual community»] ■

La «Peregrinació del Venturós Pelegrí» ab les «Cobles de la Mort»: una sèrie de gravats en set edicions cerverines no datades

Joan Mahiques Climent (Barcelona)

■ 1 Introducció

Deixades de banda algunes variants gràfiques, tots els impresos que estudiarem a continuació tenen el mateix títol que la major part de les edicions dels segles XVII–XIX que transmeten aquestes dues obres: *Peregrinació del Venturós Pelegrí ab les Cobles de la Mort*.¹ Totes elles també segueixen un patró bastant uniforme, amb unes dimensions que oscil·len al voltant dels 145 × 95 mm, i amb una extensió de 24 folis que solen constituir tres quaderns doblats conjuntament, el tercer a dins del segon, i aquests dos a dins del primer. Això concorda perfectament amb les signatures de quadern de gairebé totes les edicions, car, si exceptuem la portada (que no incorpora cap signatura), les pàgines signades es corresponen sempre als dos primers folis de cada quadern. Aquesta estructura és perfectament visible en alguns exemplars intonsos i no relligats, com és el cas del volum [R.819] del fons Dalmases de l'Arxiu Comarcal de la Segarra (a partir d'ara, ACSG), mitjançant el qual hem confegit el següent esquema amb la situació de cada pàgina en el seu respectiu quadern:²

- 1 A partir d'ara, també ens referirem a aquestes obres a través de les formes abreujades *Venturós Pelegrí*, *Pelegrí* i *Cobles*. Aquest article aprofita part dels materials que l'autor ha aplegat durant la seua estada postdoctoral a l'Institut National d'Histoire de l'Art, amb el finançament del programa Beatriu de Pinós (BP-DGR 2009) en la seua modalitat A. Aquesta estada ha anat dirigida a la consecució d'un projecte integrat en el GAHOM (Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval) i tutelat per la Dra. Marie Anne Polo de Beaulieu, a qui agraïm els mitjans, facilitats i consells donats perquè aquest treball tirés endavant.
- 2 Aquest exemplar correspon a l'edició que en aquest article duu assignat el núm. 7, segons l'ordre que establirem a l'apartat 2. El plegat també és perfectament visible en dos exemplars intonsos dels quatre custodiats a Biblioteca del Centre de Lectura de

Recto: p. 5	Recto: p. 44	Recto: p. 41	Recto: p. 8
Verso: p. 6	Verso: p. 43	Verso: p. 42	Verso: p. 7
Recto: p. 4	Recto: p. 45	Recto: p. 48	Recto: p. 1
Verso: p. 3	Verso: p. 46	Verso: p. 47	Verso: p. 2

Recto: p. 13	Recto: p. 36	Recto: p. 33	Recto: p. 16
Verso: p. 14	Verso: p. 35	Verso: p. 34	Verso: p. 15
Recto: p. 12	Recto: p. 37	Recto: p. 40	Recto: p. 9
Verso: p. 11	Verso: p. 38	Verso: p. 39	Verso: p. 10

Recto: p. 21	Recto: p. 28	Recto: p. 25	Recto: p. 24
Verso: p. 22	Verso: p. 27	Verso: p. 26	Verso: p. 23
Recto: p. 20	Recto: p. 29	Recto: p. 32	Recto: p. 17
Verso: p. 19	Verso: p. 30	Verso: p. 31	Verso: p. 18

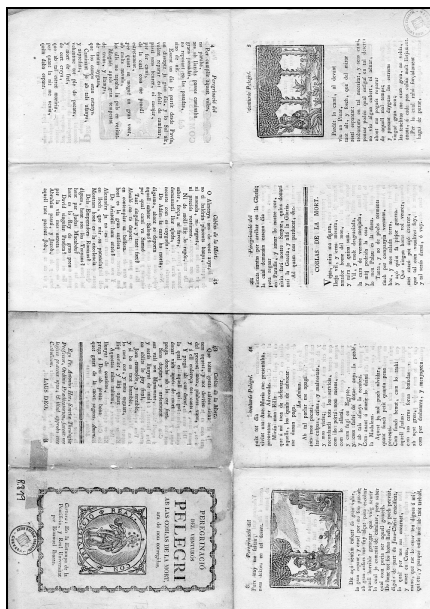


Fig. 1: Cara exterior del primer dels tres quaderns. ACSG [Llegat Dalmases, R.819]. Reproduït amb permís de l'ACSG.

Reus, signats tots ells amb un d'aquests dos topogràfics: [833.5«S» Per-12], [833.5«V» Per-12]. Tots quatre exemplars són complets amb l'excepció d'un mancat de les p. 14-32, i es corresponen a una mateixa edició, amb el següent frontispici: «PEREGRINACIÓ | DEL VENTURÓS | PELEGRÍ | AB LAS COBLAS DE LA MORT, | ARA DE NOU CORREGIDAS. | [Gravat] | Cervera: En la Estampa de la | Pontificia, y Real Universitat | per Emanuel Ibarra.» Hem localitzat altres exemplars d'aquesta edició a l'ACSG [Impremta de la Universitat, R.867], a l'Arxiu de la Corona d'Aragó [27/5/26], a la Biblioteca del Monestir de Poblet [849F242], a la Biblioteca de la Universitat d'Alacant [FL FA/253] i a la Biblioteca Pública Episcopal del seminari de Barcelona [849.9 Per Reg. 10735]. A partir d'ara al·ludirem a aquesta darrera biblioteca per mitjà de les sigles BPEB.

Són més aviat escassos els estudis bibliogràfics que aspiren a inventariar un nombre significatiu d'edicions del *Venturós Pelegrí*. Cal destacar sobretot les notícies que apleguen Marcet / Solà (1998: 281^b–285^a, núm. 0591) i, prèviament, un volum anònim publicat amb el suport del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya (*PELEGRINATGE*, 1982–1983). Com que aquesta darrera obra és clarament deutora de la que un any abans publicà Verrié (1981), podem deduir que aquest historiador de la pedagogia podria haver impulsat l'esmentat volum anònim. Anterior a totes aquestes aportacions són les notes bibliogràfiques, un tant imprecises, que donen Aguiló i Fuster (1923–1927: 591) i Palau y Dulcet (1959: 490, núm. 218580–218601). Les limitacions de totes aquestes aportacions salten a la vista quan s'examinen en contrast directe amb els exemplars conservats en diverses biblioteques. Ara per ara, les eines instrumentals que incorporen més dades sobre la bibliografia del *Pelegrí* són el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (CCPBE 2012) i sobretot el *Catàleg Col·lectiu del Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya* (CCPBC 2012): malgrat els errors i els inconvenients puntuals que poden suposar uns projectes col·lectius d'aquestes dimensions, són els mitjans idonis per començar a aspirar a una bibliografia rigorosa de l'obra que estem estudiant. Sense pretendre portar a terme un propòsit tan difícil i tan complex, en aquest article sí que voldríem aportar el nostre granet d'arena, partint de la revisió de totes les aportacions precedents però centrant-nos només en set edicions que, malgrat les seues diferències, presenten tantes similituds que fins i tot podrien confondre's.

Totes les portades d'aquestes set edicions esmenten el nom d'Emanuel o Emmanuel Ibarra. Aquest impressor era natural de Saragossa, i es va formar al taller del seu oncle, a Madrid. Treballà a Cervera des de 1735 fins a la data de la seua mort el 1757, amb l'excepció dels anys 1749–1754 en què retornà temporalment a Madrid (Llanas, 2003: 189–190). Segons aquestes dades, les set edicions deuen haver sortit entre els anys 1735–1749 i 1754–1757. Més endavant, però, intentarem concretar i restringir aquest marc cronològic. Deixant de banda la sèrie dels gravats que s'integren en el text i remetent directament a la narració del *Venturós Pelegrí*, i centrant-nos ara en la portada de les set edicions, hem de destacar la presència de diferents xilografies que representen una dona coronada d'estrelles, amb la lluna sota els seus peus, d'acord amb la imatge de l'*Apocalipsi* (12: 1), que la tradició cristiana ha associat a la proclamació de la Verge Maria com a reina de tot l'univers creat. Una llegenda circular circumscriu als quatre costats de l'estampa fa explícit el privilegi reial de què gaudien

aquestes edicions.³ S'adiuen amb aquest pla iconogràfic tres gravats reproduïts a les set edicions, el primer a **1**, el segon a **2** i el tercer a **3–7**:⁴



Fig. 2–4: Detalls de la portada dels exemplars BSG [05/596] i BC [I-Verrié 881/18-12^o; I-Verrié 881/19-12^o]. Reproduït amb permís de les respectives institucions.

El primer model també l'hem trobat en dos volums, un de l'any 1747 i l'altre sense data, en els quals apareix el nom del mateix impressor, tot i que amb una nova variant gràfica: Manuel Ibarra.⁵ Els models segon i ter-

- 3 A la cèdula reial de 28 juny de 1718, Felip V atorgà a la Universitat de Cervera el privilegi «de imprimir unicamente todos los Libros, y Papeles, que conduxeren a la comun enseñanza, desde la Cartilla, Libros de la Doctrina Christiana, ò Catecismos, en que se empiezan à aprehender las primeras Letras, y de que comunmente usan los Niños en las Escuelas, como tambien de los que usan para aprehender la Gramatica Latina, y Griega, y Hebrea, y la Retorica, y Mithologia, hasta aquellos que enseñan las Facultades Mayores» (Rubio y Borrás, 1916: 199–200; cf. Verrié, 1981: 18). El 21 de febrer de 1721, el Consejo de Castilla féu pública la llista de títols, entre els quals hi havia el *Fra Anselm*, és a dir, el *Llibre de bons amonestaments*. El *Venturos Pelegrí* fou afegit en una disposició addicional de 1730. Per tant, podem suposar que totes les edicions ceriverines d'aquesta obra són posteriors a aquesta data. Sobre aquests aspectes relatius a l'oficina tipogràfica de la Universitat de Cervera, remetem a Rubio y Borrás (1916: 184–206), Verrié (1981: 17–20 i 25–26) i PELEGRINATGE (1982–1983: 13). Aquestes accions s'emmarquen en el context de novetats jurídiques impulsades amb l'aplicació dels decrets de Nova Planta de l'any 1716 (Llanas, 2003: 33–44 i 188–193).
- 4 Els números en negreta són els mateixos que al final d'aquest article encapçalen les descripcions i les reproduccions de les portades de cada una de les set edicions.
- 5 L'edició no datada és un altre *Pelegrí* que coneixem a través d'un exemplar de la Biblioteca de Catalunya (a partir d'ara, BC), amb la següent portada: «PEREGRINACIÓ | DEL VENTUROS | PELEGRI, | AB LAS COBLAS DE LA MORT, | ara de nou corregidas. | [Gravat] | Cervera: En la Estampa de la Ponti- | ficia, y Real Universitat, per Ma- | nuel Ibarra.» (BC [I-Verrié 881/13-12^o]). De característiques molt similars a les d'aquest *Pelegrí* no datat és l'imprès de 1747, un *Fra Anselm* que duu a la portada amb

cer també apareixen en altres edicions no datades d'aquest mateix impressor: el segon model en una edició que ja hem descrit a la nota 2, amb nou exemplars localitzats; el tercer model en una edició del *Fra Anselm* que hauríem de datar entre 1749 i 1754 i també en un volum de la *Syntaxis* de Joan Torrella que a la portada duu una orla molt similar a les de 2-6.⁶ Aquest mateix tipus d'orla també apareix en una altra edició de la mateixa obra, amb data de 1739.⁷ No segueixen aquest model els frontispicis de les altres

el mateix gravat i amb una orla composta per les mateixes peces: «LLIBRE | COMPOST | PER FRA ANSELM | Turmeda. | Ab la Oració de S. Miquel, lo | Jorn del Judici, y la Oració de | S. Roch, y de S. Sebastia. | Any [Gravat] 1747. | CERVERA: En la Estampa de la Pontificia y | Real Universitat per MANUEL IBARRA» (BPEB [131.441]). A més, el gravat que figura a l'exemplar de la BC [I-Verrié 881/13-12^a] és el mateix que trobem a la p. 24 de l'imprès de la BPEB [131.441]. Els elements tipogràfics de l'orla que envolta el títol en aquestes edicions són utilitzats de manera semblant en altres volums de format i característiques molt similars: «LLIBRE | COMPOST PER | FRA ANSELM | TURMEDA, | AB LA ORACIÓ DE SANT | Miquel, lo Jorn del Judici, y la | Oració de Sant Roch, y de | Sant Sebastia. Any | [Gravat] | 1741. | AB PRIVILEGI. | Cervera: En la Estampa de la Uni- | versitat, per EMANUEL IBARRA» (BC [VI-I-C 6/8]); «PEREGRINACIÓ | DEL VENTVRÓS [= VENTVR\1/OS] | PELEGRI | AB LAS COBLAS DE LA MORT, | ara de nou corregidas. | [Gravat] | CERVERA: | En la Estampa de la Pontif. y Rl. Vniv. | per Thomàs Senant.» (ACSG [Llegat Dalmases, R.820]). El primer exemple és de l'any 1741, mentre que el segon constitueix una edició no datada impresa per Thomàs Senant, que administrà la impremta de la Universitat de Cervera entre 1729 i 1734 (Llobet i Portella, 1982: 27). Aquestes dades, tot i que són massa febles per deduir que 1 podria ser una edició impresa pels volts dels anys 1741–1747, estableixen un seguit de connexions que, amb l'aportació d'altres dades que anirem afegint al llarg d'aquest article, podrien ajudar a establir un marc cronològic més concret.

- 6 El *Fra Anselm* fou imprès per la societat formada per Josep Barber i Joan Oliveres, establerta a Cervera durant els anys 1749–1754, coincidint amb l'estada d'Emanuel Ibarra a Madrid (Llanas, 2003: 191): «LLIBRE | COMPOST | PER FRA ANSELM | Turmeda. | Ab la oració de S. Miquel, lo | Jorn del Judici, y la oració de | S. Roch, y de S. Sebastia. | [Gravat] | CERVERA: En la Estampa de la Rl. | Univ. Per Joseph Barber, y Comp.» (Mediathèque centrale Emile Zola de Montpellier [V4363]). El frontispici de l'edició de la *Syntaxis*, reproduït per Verrié (1981: 14), és el següent: «SYNTAXIS, | SEU COMPENDIARIA | Partium Orationis institutio, | A JOANNE TORRELLA: | DENUO NONULLIS BREVI- | ter aucta observationibus, & in com- | modiore usum exposita, Studiosis | Grammaticae Candidatis | [Gravat] | CERVARIAE: | Ex officinâ Pontificiæ, ac Regiæ Vniversit. | per EMMANUELEM IBARRA.» (BC [I-Verrié 372-12^a]).
- 7 Ens referim a la següent edició: «SYNTAXIS, | SEU COMPENDIARIA | Partium Orationis institutio, | A JOANNE TORRELLA: | DENUO NONULLIS BREVI- | ter aucta observationibus, & in com- | modiore usum exposita, Studiosis | Grammaticae Candidatis | Anno [Gravat] 1739 | CERVARIAE: | Ex Officinâ [sic] Pontificiæ, ac Regiæ Vniversit. | per EMMANUELEM IBARRA.» (Biblioteca de la Universitat de

dues edicions que estem estudiant: no hem localitzat cap altra edició cervarina amb la mateixa orla que figura a **1**, mentre que la de **7** era encara utilitzada si més no en un parell de volums no datats impresos per Maria Teresa Ibarra.⁸ Si ens fixem en algunes relacions que es poden establir entre tots aquests volums impresos i alguns altres que indiquem en nota a peu de pàgina, podem emmarcar la cronologia de les set edicions que estem estudiant pels volts dels anys 1739–1749, tot coincidint amb els primers anys de la impremta d'Emanuel Ibarra a Cervera. Si especifiquem encara més les dades analitzades, trobem que les xilografies i elements decoratius utilitzats a **1–7** apareixen en diverses edicions d'Emanuel Ibarra datades entre els anys 1739 i 1747, però també les retrobem si més no en part en alguns volums no datats impresos per Josep Barber i Joan Oliveres o bé per Maria Teresa Ibarra. Si la societat formada per Barber i Oliveres treballà a Cervera entre els anys 1749–1754, desconeixem qualsevol data concreta relativa a les edicions de Maria Teresa Ibarra.

Per damunt de totes les similituds que hem anat apuntant, hem seleccionat les set edicions no pas pels elements de la portada sinó per la presència de la mateixa sèrie de xilografies sobre la trama argumental del *Venturós Pelegrí*. Aquest criteri, que ja hem aplicat a altres setze edicions cerverines d'aquesta obra (Mahiques Climent, 2015), no només constitueix un aspecte rellevant per estudiar la iconografia impresa des d'un punt de

Barcelona [B-73/7/23]). Aquesta portada és reproduïda per Rubio y Borrás (1913: 176–177, núm. [3]; 1916: 216–217, núm. 71).

8 Rubio y Borrás (1913: 176–177, núm. [6]; 1916: 226–227, núm. 75) reproduïx la portada d'aquesta edició a partir d'un volum que va pertànyer a Ramon Miquel i Planas: «LLIBRE | COMPOST | PER FRA ANSELM | TURMEDA, | AB LA ORACIÓ DE SANT | Miquel, lo Jorn del Judici, la Ora- | ció del Angel Custodi, de Sant | Roch, y de Sant Sebastia. | [Gravat] | Cerv. En la Estampa de la Real Univers. | Per Maria Theresa Ibarra» (BPEB [189357]). Una altra edició de la mateixa obra utilitza les mateixes peces que componen l'orla, tot i que el gravat de la portada és diferent: «LLIBRE | COMPOST | PER FRA ANSELM | TURMEDA, | AB LA ORACIÓ DE SANT | Miquel, lo Jorn del Judici, la Ora- | ció del Angel Custodi, de Sant | Roch, y de Sant Sebastia. | [Gravat] | Cerv. En la Estampa de la Real Univers. | Per Maria Theresa Ibarra» (BC [VI-I-C 6/7]). Segons la següent afirmació de Manuel Llanas, les obres amb el nom de Maria Teresa Ibarra datarien dels anys 1770–1788: «A la seva mort [de Maria Antònia Ibarra] la responsabilitat del funcionament de l'obrador recau en una filla del matrimoni, Antònia Ibarra (1770–1788), per bé que en aquest període alguns títols duen al peu d'impremta el nom d'una no identificada Maria Teresa Ibarra» (Llanas, 2003: 192–193). De tota manera, nosaltres no hem trobat cap argument concloent que sustente aquesta cronologia, perquè no ens consta l'existència de cap volum datat amb el nom de Teresa Ibarra com a peu d'impremta.

vista històric i artístic, sinó que també estableix un seguit de connexions que sovint ens ajuden a concretar l'impressor, la ciutat o la data que caldria assignar a una determinada edició. L'anàlisi de la imatge gràfica, doncs, podria ser una bona manera de començar a ordenar la gran dispersió d'edicions cerberines del *Pelegrí*. Tot seguit passarem a la reproducció d'aquestes xilografies, que hem realitzat a partir d'un exemplar de 7. Assignem a cada cas una lletra, i indiquem la pàgina on estan localitzades, si més no en tots els exemplars complets que hem consultat.

[a], p. 3



[b], p. 5



[c], p. 6



[d], p. 8

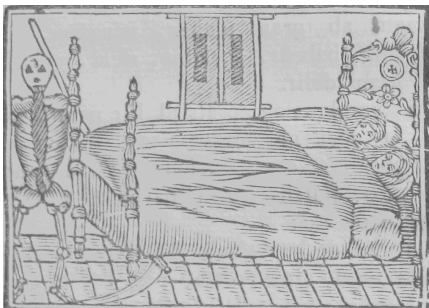


Fig. 5–8: Sèrie de gravats impresa a les set edicions estudiades en aquest article (1a part). ACSG [Impremta de la Universitat, R.153]. Reproduït amb permís de l'ACSG.

[e], p. 9



[f], p. 20



[g], p. 33



[h], p. 40



Fig. 9–12: Sèrie de gravats impresa a les set edicions estudiades en aquest article (2a part). ACSG [Impremta de la Universitat, R.153]. Reproduït amb permís de l'ACSG.

■ 2 Descripcions de les edicions i reproduccions de les seues portades

A continuació afegirem les descripcions bibliogràfiques de cada una de les set edicions i les reproduccions de les seues portades. Al final, hi ha el llistat de la bibliografia citada. Per a cada descripció, fem referència a les biblioteques d'accés públic en què hi ha exemplars de les edicions ressenyades. Creiem que el nostre inventari és rigorós, perquè ha estat realitzat a partir de la consulta de tots els exemplars del *Pelegrí* i les *Cobles* on

figura la ciutat de Cervera com a lloc d'edició.⁹ Dit altrament, l'inventari que donarem, malgrat que responga a un nombre limitat d'impresos, es veu afavorit per un esforç previ d'anàlisi global de totes les edicions que transmeten les dues obres, permetent d'aquesta manera classificar molts exemplars de difícil identificació. Hem localitzat alguna de les set edicions a les institucions que esmentarem a través de les sigles següents:

- ACSG. Arxiu Comarcal de la Segarra
- AHCB. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
- BCP. Biblioteca del Castell de Peralada
- BC. Biblioteca de Catalunya
- BHMT. Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona
- BPEB. Biblioteca Pública Episcopal del seminari de Barcelona
- BSG. Biblioteca diocesana del Seminari de Girona
- HSA. Hispanic Society of America
- MCEZ. Médiathèque centrale Emile Zola de Montpellier
- UPF. Universitat Pompeu Fabra
- UWM. University of Wisconsin-Madison
- WL. Widener Library (Harvard University)

A les nostres descripcions, transcrivim el text fidelment. Mantenim la variació entre els caràcters en majúscula i minúscula, però no distingim entre la lletra rodona i la cursiva, que conviuen en el conjunt de les edicions que ressenyarem. També hem volgut determinar les dimensions d'algunes caplletres i inicials que són més grans que la resta del text de la pàgina, a través d'una xifra en superíndex que faria correspondre la seua alçada a un nombre determinat de línies impreses. Qualsevol aclariment nostre addicional va indicat entre claudàtors, com esdevé per exemple a l'hora d'introduir la pàgina corresponent al text transcrit o a l'hora d'advertir algunes errates amb [sic]. Pel que fa a la bibliografia, ometem les referències a les obres d'Aguiló i Fuster (1923–1927) i de Palau y Dulcet (1959), així com els catàlegs d'algunes biblioteques que hem consultat a través del web. En acabar les descripcions de les set edicions, reproduïm el frontispici de cada una d'elles.

9 Hem rebut informació o reproduccions de diversos exemplars que no hem consultat personalment, custodiats a la Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona, a la Hispanic Society of America, a la University of Wisconsin-Madison i a la Widener Library (Harvard University). Devem la identificació del volum custodiat en aquesta darrera institució a la Dra. Gemma Avenoza, que ens n'ha facilitat una reproducció.

[1]

[P. 1, títol voltat d'orla:] PEREGRINACIÓ | DEL VENTURÓS | PELEGRI, | AB LAS COBLAS DE LA MORT | ara de nou corregidas. | [Gravat] | Cervera: En la estampa de la | Pontificia, y Real Universitat | per Emanuel Ibarra [P. 2, en blanc] [P. 3, inici:] COMENSA LO LLIBRE | del venturós Pelegrí. | [Gravat] | Per alcanzar lo que tan val, | aquell tresor perpetual de Paradís, | determiní pasar París, y Lombardia [P. 44, acabament:] la cual demanám cascun dia | pera regnar | en Paradís, y sanar lo nostre cor, | aixiu farà nostre Senyor, quins donará | asi la Gracia, y allá la Gloria. | Ad quam nos perducat, &c. [P. 44, inici:] COBLAS DE LA MORT. | Vejas, mira ma figura, | lletja vil, y cens mesura, | amador home del mon, | y mira jo quina som. [P. 48, acabament:] llitj sovint, y llitj apart | Aquestas mias rahons, | llunyat de ocasions, | prega á Deu ab pensa bona | quet guar de la mort segona. Amen | Ego Fr. Antonius Her. Sanctae Theolo | giae Porfesor, [sic] Ordinis Praedicatorum fateor | me legisse praesens opus, & illud approbo | esse Catholicum. | LAUS DEO.

Paginació: [1–2], 3–48. Sense reclams.
 Signatures: 1*, 2, 2*, 3, 3* (a les p. 3, 9, 11, 17 i 19). Sèrie narrativa de gravats a les p. 3, 5, 6, 8, 9, 20, 33 i 40. Exemplars: BHMT [Llegat *BABOT*], BSG [05/596] [05/1135, acèfal i àpode, car manquen les p. 1–2 i 47–48]. Notes: per la menció a l'«orla greca» identifiquem amb aquesta edició les esquemàtiques referències que donen *PELE-GRINATGE* (1982–1983: 21) i *Marcet / Solà* (1998: 282^b). Bibliografia: *BABOT* (2006: 119), *PELEGRINATGE* (1982–1983: 12, reproducció de la portada).

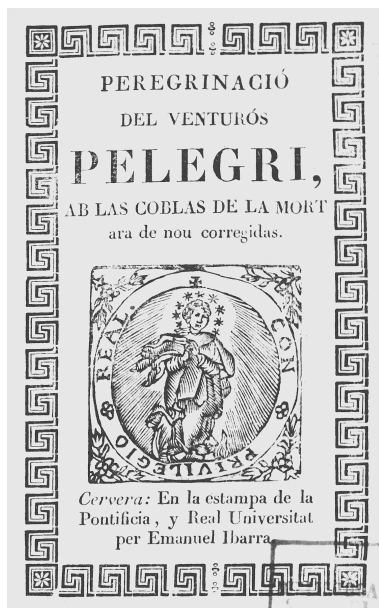


Fig. 13: Portada d'aquesta edició. BSG [05/596]. Reproduït amb permís de la BSG.

[2]

[P. 1, títol voltat d'orla:] PEREGRINACIÓ | DEL VENTURÓS | PELEGRI | AB
 LAS COBLAS DE | la Mort, ara de nou | corregidas. | [Gravat] | Cervera: En la
 Estampa de la | Pontificia, y Real Universitat | per Emanuel Ibarra. [P. 2, en blanc] [P.
 3, inici:] COMENSA LO LLIBRE | del venturós Pelegrí. | [Gravat] | P²ER alcançar lo
 que tant val, | aquell tresor perpetual de Paradís, | determiní passar París, y Lombardia
 [P. 44, acabament:] la qual demanám cascun dia | pera regnar | en Paradis, y sanar lo
 nostre cor, | aixiu farà nostre Senyor, quins donará | assi la Gracia, y allá la Gloria. |
 Ad quam nos perducatur, &c. [P. 44, inici:] COBLAS DE LA MORT. | V²Ejas, mira ma
 figura, | lletja vil, y sens mesura, | amador home del mon, | y mira jo quina som. [P.
 48, acabament:] llitj sovint, y llitj apart | Aquestas mias rahons, | llunyat de ocasions, |
 prega à Deu ab pensa bona | quet quart de la mort segona. Amen. | Ego Fr. Antonius
 Her, Sanctae Theologiae | Professor, Ordinis Praedicatorum, fateor me | legisse
 praesens opus, & illud approbo esse | Catholicum. | LAUS DEO.

Paginació: [1–2], 3–6, [7], 8–48. Amb
 reclams. Signatures: A₂, B, B₂, C, C₂ (a
 les p. 3, 9, 11, 17 i 19). Sèrie narrativa
 de gravats a les p. 3, 5, 6, 8, 9, 20, 33 i
 40. Exemplars: ACSG [Impremta de la
 Universitat, R.161], BC [I-Verrié 881/
 18-12°, malmès el gravat de la p. 33,
 just on és representat el diable]. Notes:
 deduïm que es refereix a aquest imprès
 la següent descripció: «s.a. Emanuel
 Ibarra. En la estampa de la Pontificia y
 Real Universitat. Cervera. Orla florons.
 Dues creus. Verge lateral» (PELE-
 GRINATGE, 1982–1983: 21; cf. Marcet /
 Solà, 1998: 283^b).

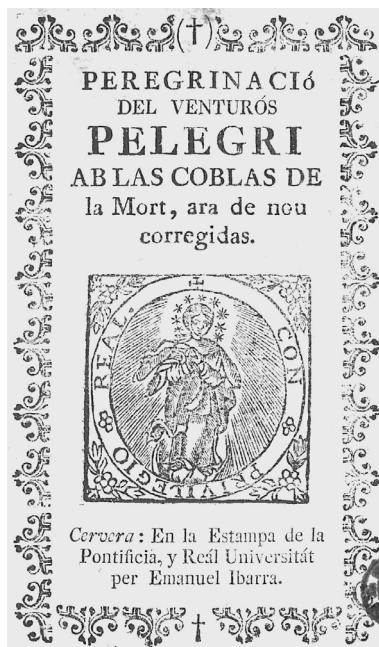


Fig. 14: Portada d'aquesta edició. BC [I-Verrié 881/18-12°]. Reproduït amb permís de la BC.

[3]

[P. 1, títol voltat d'orla:] PEREGRINACIÓ | DEL VENTURÓS | PELEGRI | AB LAS COBLAS | de la Mort, ara de | nou corregidas. | [Gravat] | Cervera: En la Estampa de la | Pontificia, y Reál Universitat | per Emanuel Ibarra. [P. 2, en blanc] [P. 3, inici:] COMENSA LO LLIBRE | del venturós Pelegrí. | [Gravat] | P²ER alcançar lo que tant val, | aquell tresor perpetual de Paradís, | determiní passar París, y Lombardia [P. 44, acabament:] la qual demanám cascun dia | pera regnar | en Paradis, y sanar lo nostre cor, | aixiu farà nostre Senyor, quins donará | assi la Gracia, y allá la Gloria. | Ad quam nos perducat, &c. [P. 44, inici:] COBLAS DE LA MORT. | V²Ejas, mira ma figura, | lletja vil, y sens mesura, | amador home del mon, | y mira jo quina som. [P. 48, acabament:] llitj sovint, y llitj apart | Aquestas mias rahons, | llunyat de ocasions, | prega à Deu ab pensa bona | quet quart de la mort segona. Amen. | Ego Fr. Antonius Her, Sanctae Theologiae | Professor, Ordinis Praedicatorum, fateor me | legisse praesens opus, & illud approbo esse | Catholicum. | LAUS DEO.

Paginació: [1–2], 3–48. Sense reclams. Signatures: A₂, B, B₂, C, C₂ (a les p. 3, 9, 11, 17 i 19). Sèrie narrativa de gravats a les p. 3, 5, 6, 8, 9, 20, 33 i 40. Exemplars: BC [I-Verrié 881/19-12^o] [VI-I C8/11]. Notes: deduïm que es refereix a aquest imprès la següent descripció: «s.a. Emanuel Ibarra. Reál Universitat, Cervera. Orla amb dues creus. Verge frontal, llegenda» (*PELEGRINATGE*, 1982–1983: 21; cf. Marcet / Solà, 1998: 283^b).

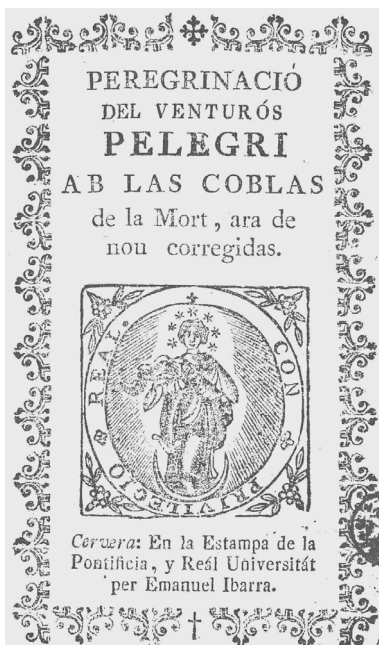


Fig. 15: Portada d'aquesta edició. BC [I-Verrié 881/19-12^o]. Reproduït amb permís de la BC.

[4]

[P. 1, títol voltat d'orla:] PEREGRINACIÓ | DEL VENTURÓS | PEREGRI | AB LAS COBLAS DE | la Mort, ara de nou | corregidas. [Gravat] | Cervera: En la Estampa de la Pon- | tificia, y Reàl Universitat per | Emanuel Ibarra. [P. 2, en blanc] [P. 3, inici:] COMENSA LO LLIBRE | del venturós Pelegrí. | [Gravat] | P²ER alcançar lo que tant val, | aquell tresor perpetual de Paradís, | determiní passar París, y Lombardía [P. 44, acabament:] la qual demanám cascun dia | pera regnar | en Paradís, y sanar lo nostre cor, | aixiu farà nostre Senyor, quins donará | assi la Gracia, y allá la Gloria. | Ad quam nos perducatur, &c. [P. 44, inici:] COBLAS DE LA MORT. | V²Ejas mira ma figura, | lletja vil, y sens mesura, | amador home del mon, | y mira jo quina som. [P. 48, acabament:] llitj sovint, y llitj apart | Aquestas mias rahons, | llunyat de ocasions, | prega [a] Deu ab pensa bona | quiet g[uart] de la mort segona. Amen. | Ego Fr. Antonius Her, Sanctae Theologiae | Professor, Ordinis Predicatorum, fateor me | legisse praesens opus, & illud approbo esse | Catholicum. | LAUS DEO.

Paginació: [1–2], 3–48. Amb reclams. Signatures: A₂, B, B₂, C, C₂ (a les p. 3, 9, 11, 17 i 19). A l'explicit de la p. 48, hem marcat entre claudàtors algunes llacunes que són degudes al desgast del paper. Sèrie narrativa de gravats a les p. 3, 5, 6, 8, 9, 20, 33 i 40. Únic exemplar localitzat: BC [I-Verrié 881/14-12^o]. Notes: deduïm que es refereix a aquest imprès la següent descripció: «s.a. Emanuel Ibarra. Reàl Universitat. Cervera. Verge frontal, orla amb una creu» (PELEGRINATGE, 1982–1983: 21; cf. Marcet / Solà, 1998: 283^b).

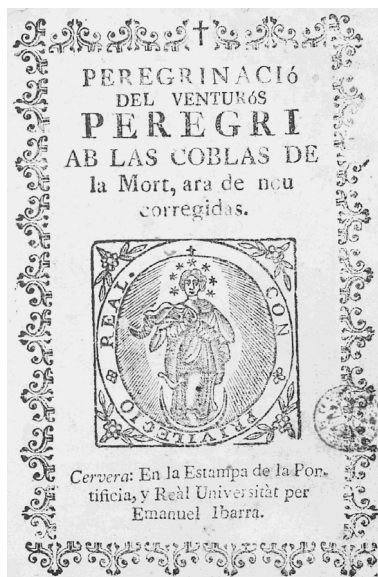


Fig. 16: Portada d'aquesta edició. BC [I-Verrié 881/14-12^o]. Reproduït amb permís de la BC.

[5]

[P. 1, títol voltat d'orla:] PEREGRINACIÓ | DEL VENTURÓS | PELEGRI | AB LAS COBLAS DE | la Mort, ara de nou | corregidas. | [Gravat] | Cervera: En la Estampa de la Pon- | tificia, y Reál Universitat per | Emmanuel Ibarra. [P. 2, en blanc] [P. 3, inici:] COMENSA LO LLIBRE | del venturós Pelegrí. | [Gravat] | P²ER alcançar lo que tant val, | aquell tresor perpetual de Paradís, | determiní passar París, y Lombardia [P. 44, acabament:] la qual demanám cascun dia | pera regnar | en Paradís, y sanar lo nostre cor, | així farà nostre Senyor, quins donará | assí la Gracia, y allá la Gloria. | Ad quam nos perducat, &c. [P. 44, inici:] COBLAS DE LA MORT. | V²Ejas mira ma figura, | lletja, vil, y sens mesura, | amador home del mon, | y mira jo quina som. [P. 48, acabament:] llitj sovint, y llitj apart | Aquestas mias rahons, | llunyat de ocasions, | prega à Deu ab pensa bona | quet quart de la mort segona. Amen. | Ego Fr. Antonius Her, Sanctae Theologiae | Professor, Ordinis Praedicatorum, fateor me | legisse praesens opus, & illud approbo esse Catholicum. | LAUS DEO.

Paginació: [1–2], 3–23, 42 [sic = 24], 25–48. Amb reclams. Signatures: A₂, B, B₂, C, C₂ (a les p. 3, 9, 11, 17 i 19). Sèrie narrativa de gravats a les p. 3, 5, 6, 8, 9, 20, 33 i 40. Únic exemplar localitzat: BPEB [Fulletó C/109 Reg. 298695]. Notes: podria referir-se a aquesta edició, o bé a 6, la següent descripció: «s.a. Emanuel Ibarra. Real Universitat. Cervera. Verge frontal, orla sense creus» (PELEGRINATGE, 1982–1983: 22; cf. Marcet / Solà, 1998: 283^b).

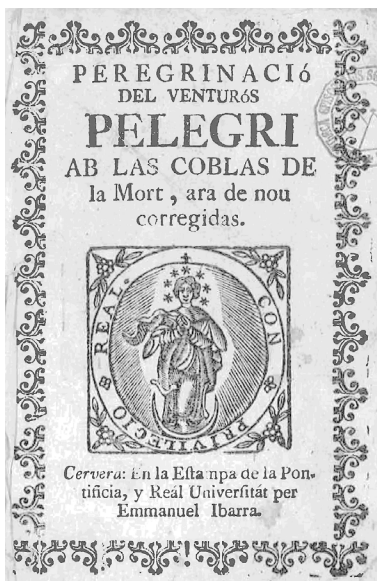


Fig. 17: Portada d'aquesta edició. BPEB [Fulletó C/109 Reg. 298695]. Reproduït amb permís de la BPEB.

[6]

[P. 1, títol voltat d'orla:] PEREGRINACIÓ | DEL VENTUROS | PELEGRI | AB
LAS COBLAS DE | la Mort, ara de nou | corregidas. | [Gravat] | Cervera: En la
Estampa de la Pon- | tificia, y Reál Universitat per | Emmanuel Ibarra. [P. 2, en blanc]
[P. 3, inici:] COMENSA LO LLIBRE | del venturós Pelegrí. | [Gravat] | P²ER
alcançar lo que tant val, | aquell tresor perpetual de Paradís, | determini passar París, y
Lombardia [P. 36, àpode:] dels sentiments, | y de aquells deu Manaments, | que ha
trencats, | y de aquells set pecats mortals, | [reclam: en]

Paginació: [1–2], 3–36 (degut al desgastament del paper, els guarismes d'alguns folis no són visibles a l'únic exemplar localitzat). Amb reclams. Signatures: A₂, [B], B₂, C, C₂ (a les p. 3, 9, 11, 17 i 19). La signatura [B] no es veu a causa d'un estrip que ha malmès les p. 11–12. Sèrie narrativa de gravats a les p. 3, 5, 6, 8, 9, 20 i 33; s'ha perdut el gravat que en altres edicions figura a la p. 40. Únic exemplar localitzat: ACSG [Impremta de la Universitat, R.162, àpode, car manquen les p. 37–48; a més, les p. 9–10 tenen un estrip considerable que afecta el text i un gravat, mentre que el gravat de la p. 33 té una taca de tinta feta deliberadament sobre la figura que representa el diable]. Notes: podria referir-se a aquesta edició, o bé a 5, la següent descripció: «s.a. Emanuel Ibarra. Real Universitat. Cervera. Verge frontal, orla sense creus» (PELEGRINATGE, 1982–1983: 22; cf. Marcet / Solà, 1998: 283^b).

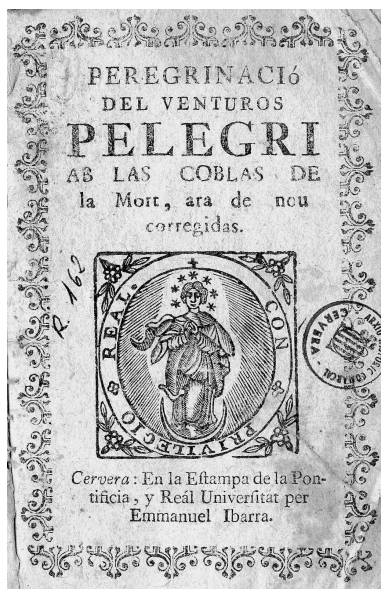


Fig. 18: Portada d'aquesta edició. ACSG [Impremta de la Universitat, R.162]. Reproduït amb permís de l'ACSG.

[7]

[P. 1, títol voltat d'orla:] PEREGRINACIÓ | DEL VENTURÓS | PELEGRI | AB LAS COBLAS DE LA MORT, | ara de nou corregidas. | [Gravat] | Cervera: En la Estampa de la | Pontificia, y Real Universitat | per Emanuel Ibarra. [P. 2, en blanc] [P. 3, inici:] COMENSA LO LLIBRE | del venturós Pelegrí. | [Gravat] | P²ER alcançar lo que tant val, | aquell tresor perpetual de Paradís, | determiní passar París, y Lombardia [P. 44, acabament:] la cual demanám cascun dia | pera regnar | en Paradís, y sanar lo nostre cor, | aixiu farà nostre Senyor, quins donará | assi la Gracia, y allá la Gloria. | Ad quam nos perducat, &c. [P. 44, inici:] COBLAS DE LA MORT. | Vejas, mira ma figura, | lletja vil, y sens mesura, | amador home del mon, | y mira jo quina som. [P. 48, acabament:] llitj sovint, y llitj apart | Aquestas mias rahons, | llunyat de ocasions, | prega á Deu ab pensa bona | quet quart de la mort segona. Amen. | Ego Fr. Antonius Her. Sanctae Theologiae | Professor, Ordinis Praedicatorum, fateor me | legisse praesens opus, & illud approbo esse | Catholicum. | LAUS DEO.

Paginació: [1–2], 3–48 (en alguns exemplars com el que pertany a la UPF, la p. 3 no duu guarisme i hi ha la següent errata: 26 [sic = 29]). Sense reclams. Signatures: A₂, B, B₂, C, C₂ (a les p. 3, 9, 11, 17 i 19). Sèrie narrativa de gravats a les p. 3, 5, 6, 8, 9, 20, 33 i 40. Exemplars: ACSG [Impremta de la Universitat, R.153] [Llegat Dalmases, R.819], AHCB [S.P. 12^o op. 260], BCP [833.58 Peregrinació Reg 40524], BC [VI-I C8/10] [6-I C40/17] [I-Verrié 881/16-12^o], BPEB [189407] [269361], BSG [05/581] [05/1000, acèfal i àpode, car manquen les p. 1–6, 43–48], HSA [HC 387/3610], MCEZ [V3390], UPF [Res C–ZX1746z.P47], UWM [PQ6171. A195 P436], WL [Rom 2115.19]. Notes: potser es refereix a aquesta edició la imprecisa notícia que citem a continuació: «s.a. En la estampa de la Pontificia y Real Universitat, per Emanuel Ibarra. Verge sobre cercles» (*PELEGRINATGE*, 1982–1983: 22, cf. Marcet / Solà, 1998: 283^b). Bibliografia: *HSA* (1962), Marcet / Solà (1998: 283^a), *PELEGRINATGE* (1982–1983: 11, reproducció de la portada), Razquín / Niubó / Biosca (1973: 100, núm. 819), *VALLAT* (1892: 700, núm. 8431).

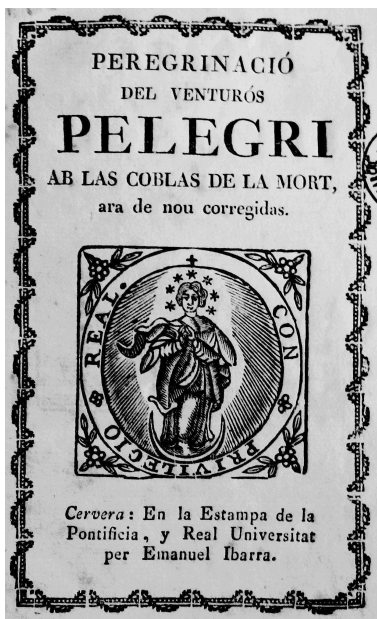


Fig. 19: Portada d'aquesta edició. ACSG [Impremta de la Universitat, R.153]. Reproduït amb permís de PACSG.

■ Bibliografia citada

- Aguiló i Fuster, Marià (1923–1927): *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- BABOT (2006): *Llegat Carles Babot Boixeda*, Tarragona: Museu d'Història de Tarragona / Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona.
- CCPBC (2012): *Catàleg Col·lectiu del Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya*, Biblioteca de Catalunya (Barcelona), <http://ccuc.cbuc.cat/search~S22*cat#> [data de consulta: 16/06/2012].
- CCPBE (2012): *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid), <<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>> [data de consulta: 16/06/2012].
- HSA (1962): *The Hispanic Society of America. Catalogue of the Library. Volume 8: Pem – Rom*, Boston: G. K. Hall & Co.
- Llanas, Manuel (2003): *L'edició a Catalunya: el segle XVIII. Amb la col·laboració de Montse Ayats*, Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- Llobet i Portella, Josep M. (1982): *Bibliografia certerina (1633–1978). Pròleg d'Albert Llona i Porredon*, Cervera: Centre Comarcal de Cultura.
- Mahiques Climent, Joan (2015): «La 'Peregrinació del Venturós Pelegrí' ab les 'Cobles de la Mort': una sèrie de gravats en setze edicions certerines (circa 1730–1804)», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia* 58 [en premsa].
- Marcet i Salom, Pere / Solà, Joan (1998): *Història de la lingüística catalana: 1775–1900. Repertori crític. Volum I*, Vic / Girona: Eumo Editorial / Universitat de Girona / Universitat de Vic.
- Palau y Dulcet, Antonio (1959): *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos, por Antonio Palau y Dulcet, primer hijo predilecto de la villa ducal de Montblanc. Segunda edición, corregida y aumentada por el autor. Tomo duodécimo, revisado y añadido por Agustín Palau, Profesor y Bibliotecario. Orozco-Pereyro: 204418-218986*, Barcelona: Librería Palau.
- PELEGRINATGE (1982–1983): *Un llarg i venturós pelegrinatge*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Departament d'Ensenyament.
- Razquín Jené, Josep M. / Niubó de Febrer, Montserrat / Biosca, Roser Estela de (1973): *XXIV exposició bibliogràfica cervariense. Catálogo del legado Dalmases. I parte: libros y folletos (avance). Premio y recopilación: José M.ª Raz-*

quín Jené. Catalogación y ordenación: Montserrat Niubó de Febrer. Sistematización: Roser Estela de Biosca, Lérida: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Estudios Ilerdenses / Centro Comarcal de Cultura de Cervera.

Rubio y Borrás, Manuel (1913): «La imprenta en España. Los Ibarra en Cervera», *Estudio* I:5, 176–184.

— (1916): *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera. Segunda parte*, Barcelona: Universidad de Barcelona.

VALLAT (1892): *Catalogue des ouvrages légués par M. Charles de Vallat, ancien ministre plénipotentiaire, commandeur de la légion d'honneur, etc. Tome second: L–Z et supplément*, Montpellier: Typographie L. Grollier Père.

Verrié i Faget, Jordi (1981): *Continuïtat pedagògica catalana durant els segles XVIII i XIX*, Barcelona: Grup Promotor d'Ensenyament i Difusió del Català.

■ Joan Mahiques Climent, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Romànica, Gran Via de les Corts Catalanes, 585, E-08007 Barcelona, <jomahiques@yahoo.es>.

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag behandelt eine Auswahl aus dem großen Repertoire von aus Cervera stammenden Editionen der «*Peregrinació del Venturós Pelegrí*» ab les «*Cobles de la Mort*» des 17. Jahrhunderts. Die ausgewählten sieben Ausgaben beinhalten die gleiche Serie von acht Holzschnitten, die allesamt Szenen mit dem visionären Pilger und/oder einem Geist aus dem Fegefeuer darstellen. Bei keiner Edition ist ein Datum angegeben, allerdings wird stets der Name des Druckers, Emanuel/Emmanuel Ibarra, genannt. Einige zierende oder strukturierende Elemente dieser Editionen verwendete der Drucker auch in anderen Bänden, die auf die Jahre zwischen 1739 und 1747 datieren. ■

Summary: Among the volumes published in eighteenth century Cervera, we examine seven editions of the «*Peregrinació del Venturós Pelegrí*» ab les «*Cobles de la Mort*», which reproduce the same series of eight woodcuts illustrating some of the events that happen to a visionary pilgrim and a ghost from purgatory. These editions have no date, but they indicate the name of a printer called Emanuel/Emmanuel Ibarra. Some of the ornaments and other formal elements visible on these editions were used by the same printer in other books dating from 1739 to 1747. [Keywords: University of Cervera; Emanuel Ibarra (1709–1757); printed poetry; literature; iconography] ■

Ironies del destí i visió del món en dues narracions de Víctor Català i Josep Carner

Carme Gregori Soldevila (València)

■ 1 Ironia i visió del món: les ironies del destí¹

Les ideologies que sustenten una determinada concepció del món acostumen a organitzar-se com a sistemes d'idees compactes i sense fissures, que reclamen l'adhesió incondicional o el rebuig frontal. El distanciament irònic, per contra, s'erigeix com una precaució de la intel·ligència enfront de qualsevol temptació de conformitat militant. L'ironista respon amb escepticisme, és a dir, amb un dubte que deixa permanentment oberta la reflexió, tota construcció ideològica tancada i, per tant, necessàriament reduccionista. Pere Ballart ha recordat, en aquest sentit, que algunes ironies tenen com a finalitat aconseguir que el lector «se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo», mentre que unes altres «se proponen abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres» (Ballart, 1994: 321). La ironia, doncs, pot funcionar com a defensa contra un ordre maniqueista del món, amb la voluntat de preservar un reducte de pensament lliure, necessàriament obert a la incertesa.

A hores d'ara, no es pot sostenir, amb un mínim de rigor conceptual, la vinculació obligatòria de la ironia a la comicitat. El Romanticisme va dur a terme una ampliació dels registres irònics que va transformar en essència la noció d'ironia, allunyant-la de la risa, que havia estat la seva marca distintiva en èpoques anteriors (Ballart, 1994: 439). D'aquí va néixer, però, una altra confusió. Com ha recordat Pierre Schoentjes (2001: 57–58), s'ha establert una certa tendència a denominar la ironia de situació com a «ironia del destí» (*irony of fate*) o com a «ironia tràgica» (*tragic irony*), a partir de la idea de l'existència incontrolable d'un atzar que condemna irremissible-

1 Aquest article s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació FFI2013-41147-P, del Programa Estatal de Fomento de la investigació científica y técnica de excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad espanyol.

ment a la desgràcia. Schoentjes, però, s'encarrega de precisar que la ironia de situació no exigeix de cap manera un context tràgic, com tampoc no exigia una resolució còmica. Amb tot, les etiquetes són un indicatiu revelador de la recurrència amb la qual s'ha resolt irònicament el tema de la fatalitat dissortada. La ironia de situació és una categoria general, oposada a la ironia verbal, que agrupa tots els casos d'ironia que es basen en la disposició dels fets (Muecke, 1969: 40–43). Una disposició dels fets en la qual, com assenyala Schoentjes, «ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il [l'home] avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde» (2001: 50). Per aquesta raó, pel fet que la ironia de situació perverteix la relació entre allò que és i allò que sembla ser, la forma de discurs característica de la ironia de situació és la dramàtica (Schoentjes, 2001: 26), fins al punt que, tot sovint, hom parla, per referir-s'hi, d'ironia dramàtica, perquè aquesta suposa que l'espectador o el lector saben fets que els personatges ignoren.

■ 2 «Parricidi», de Víctor Català: ironia del destí i fatalisme

L'univers literari de Víctor Català està construït sobre la base d'una cosmovisió fatalista que l'impregna globalment i n'esdevé tret definitori. Per a Vicent Simbor, és precisament aquesta concepció fatalista de l'existència humana el principal element distintiu que allunya l'obra de Víctor Català del Naturalisme. Al determinisme racionalista que reclamava Zola, l'escriptora empordanesa oposa el fatalisme, entès com «una força omnipotent, irracional, misteriosa, per damunt de la capacitat de reacció, de defensa, dels personatges» (Simbor, 1989a: 315). Tant Vicent Simbor (1989a: 315) com Jordi Castellanos (1986: 607) recorden la reflexió ideològica del narrador de «La pua de rampí», un dels relats del recull *Contrallums*, plenament reveladora de la importància nuclear del fatalisme com a força motriu de la vida: «Quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com dir, a un ordre de fatalitats determinades. [...] Mes, qui podria evitar-ho? El Fat és inexorable» (Català, 1972: 919). Mentre que, per la seua banda, Castellanos assenyala que el caràcter unitari dels *Drames rurals*—recull al qual pertany «Parricidi», el conte que centrarà la nostra anàlisi— prové del fet que cadascun dels contes «presenta una forma diferent de manifestació del pes de la fatalitat còsmica en la vida humana» (Castellanos, 1986: 597).

El conte «Parricidi» opta pel recurs de la ironia per a elaborar la seva particular versió del fatalisme característic de la cosmovisió de l'autora. La disposició dels fets aboca la història narrada a una contradicció entre allò

que s'hi ha esdevingut realment i allò que els personatges creuen que ha passat. La relació entre realitat i aparença, entre allò que és i allò que sembla ser, hi resulta, doncs, completament pervertida, exactament com prescriu una de les modalitats més habituals de la ironia de situació o ironia dramàtica (Schoentjes, 2001: 58). La Lena és assassinada pel seu amant, un individu possessiu i violent que l'escanya i l'apunyala en un rampell de gelosia. El marit de la víctima, en Felet, qualificat d'«infelice» pel narrador, torna begut a casa i s'ajeu al costat del cadàver, sense adonar-se de res. Al matí, els veïns descobreixen la dona morta i en Felet dormint al seu costat, enmig d'un bassal de sang. A pesar de les seues protestes d'innocència, tots els indicis semblen apuntar al marit com a autor del crim:

I estava tot ple de sang, i tenia cara i mans esgarrapades i la camisa esqueixada, i un tallet al braç i les calces molles d'oli... mentre sobre la caixa quedava el llum tombat, en les parets i en el pilar del llit manotades de sang, i més sang en les ungles de la Lena i en el ganivet que li havien trobat a sota.

Amb gran facilitat i perfecta unanimitat de parers, tothom reconstruïa l'escena. (p. 71)²

Les esgarrapades i els estrips de la camisa se'ls havia fet la nit anterior en caure, de tornada a casa, en els esbarzers del marge del camí. La sang que l'embrutava era el resultat d'haver-se regirat en el llit, al costat de la morta. Però Felet és incapaç d'ordenar idees i records per a oferir una versió exculpatòria dels fets, perquè ell «no sabia res, no es recordava de res» (p. 71); ell és, com l'anomena el narrador, una «pobra intel·ligència poruga» (p. 70) que acabarà per dubtar de la pròpia innocència:

A força de sentir contar aquella història a centenars de vegades en aquell horrend dia, el mesquinet acaba per preguntar-se amb esglai a si mateix si podia ésser certa; si era possible que ell, ell mateix, En Felet en persona, hagués fet lo que li llevaven, hagués donat la mort a la seva pobra muller. (p. 72)

Un factor que esdevindrà fonamental per a considerar aquesta interpretació dels fets com l'única possible serà la intervenció del nen. El petit Títet, sense tenir esment de la greu repercussió que el seu acte tindrà en la vida del seu pare, ha fet desaparèixer inconscientment l'únic testimoni de la seva innocència en retirar el tros de roba de la brusa de l'assassí, tacada de sang, que li havia quedat enganxada a la finestra en fugir:

2 Totes les citacions del conte corresponen a l'edició citada a la bibliografia final. En el cos de l'article, ens limitarem a indicar-ne la pàgina.

Una dona abraçà en Titet, que duia entre sos ditets d'argila un esqueix de roba blava plena de taquetes fosques: maldant, maldant l'havia desenganxat del llisquet del porticó, sense saber, l'angelet, que aquella era la millor prova de la innocència de son pare. (p. 71)

Com s'encarrega d'explicar el narrador a la fi del conte, la resta de les traces deixades per l'assassí en l'escena del crim passen completament desapercebudes a tothom, emmascarades per unes aparences, tan falses com convincents, que s'imposen des del primer moment i ja no són qüestionades per ningú:

Com la cosa era de si tan clara, ningú es va fixar en la finestra oberta, ni en les ditades de sang que hi havia en els muntants i que baixaven al llarg del tronc de la parra, ni en el rastre de petjades fresques que atravesaven tot l'hort i es perdien bosc endins. Si tenien en son poder el criminal, poc menys que convicte i confés, a què cercar cinc peus al gat? (p. 72)

Tot s'ha conjurat per a descarregar el «pes del Destí» (p. 72) sobre Felet, un borratxo menyspreat per la comunitat, tan incapaç com indefens, a qui el narrador tracta des de l'inici amb commiseració: és l'«infelicitet», el «mesquinet», «aquella pobra intel·ligència poruga», el «pobre home». El principal responsable de congriar tots els elements de la desgràcia i d'adreçar-los acusadorament contra Felet és, com ja hem avançat, el seu fill, qui, en eliminar la seva única possibilitat de salvació, es convertirà en l'agent de la perdició del seu pare. Aquesta és la gran ironia del destí: la criatura més innocent serà la portadora de l'adversitat, la que farà possible el càstig immerescut. Sota l'aparent acció correctiva de la justícia, que s'endú el detingut escortat per la guàrdia civil cap a la presó, clama en silenci la injustícia del condemnat sense culpa i sense salvació. Els xiscles alegres del nen en la dramàtica escena final contrasten amb els plors i la vergonya del pare per a posar de manifest la inescrutable fatalitat.

La figura de Titet com a factor desencadenant de la tragèdia té també un marcat protagonisme en relació a la mort de la mare. Cal no oblidar que ha estat ell qui ha deixat als peus del llit, a l'abast de la mà de l'assassí, el ganivet amb el qual serà apunyalada la Lena. L'alegre joc infantil del *tatà* —el ganivet de llescar pa lligat amb una veta, transformat per la imaginació del nen en un cavall— es convertirà en història de terror; es tracta d'un clar exemple d'ironia de situació o d'esdeveniments, amb una juxtaposició d'escenes en contrast, de signe radicalment oposat i d'impossible conciliació. La seqüència del ganivet aproxima, mitjançant el contrast irònic, l'alegria innocent de l'infant i la violenta maldat de Pau, l'amant de la Lena. El

narrador s'encarrega de fixar amb precisió la manera com l'arma arriba a les mans del criminal, primer, narrant-ne el trasllat des de la cuina al dormitori: «prengué el nen de la mà per dur-lo al bressolet que li tenia vora el llit gran. El menut no havia deixat son *tatà* i, tot muntant l'escala, el ganivet lligat al cap de la veta, anava petant de graó en graó» (p. 63); després, la coincidència entre l'eina i la necessitat farà la resta: «se llançà ràpidament als peus del llit. Recordava haver vist una eina dolenta... L'enfonsà una, dues, tres... quatre vegades?» (p. 66).

La condició d'agent de la fatalitat del Títet es troba subratllada en el conte a través de l'ús d'un recurs expressiu de gran efectivitat: cada vegada que el narrador descriu les intervencions i els moviments del personatge fa referència a les seues mans o a gestos o accions realitzats amb les mans. Vegem-ne alguns exemples:

El menut [...] anà a tocar-li la cara amb ses manetes fresques. (p. 62)

El Títet dormia com un angeló, i ses manetes grassones i llefiscoses semblaven dues pilotetes d'argila sobre la blancor de la roba. (p. 63)

El Títet va agafar-lo i el pessigà [el braç de la morta]. (p. 67)

Repetí el menut, signant cap a dins amb son ditet grassó. (p. 67)

El Títet va ajocar-se vora el llit i, mullant son ditet d'argila en la sang de sa mare, començà a pintar ratlles sobre les rajoles. (p. 68)

El Títet, a l'adonar-se'n, allargà les manetes, xisclant, rialler. (p. 70)

Dos bracetts grassons s'estiraren cap al pres, i una veueta d'aucell xisclà alegrement. (p. 72)

A més, per descomptat, de la principal de les accions, la d'haver desenganxat «amb sos ditets d'argila» el tros de roba de la finestra que podia girar l'atenció cap al vertader culpable del crim. Les mans, com és ben sabut, són un símbol universal de la capacitat d'obra i acció. La recurrència amb què el narrador associa la figura del nen amb aquest símbol li permet elaborar un autèntic leitmotiv que recorre de dalt a baix el conte, posant de manifest de manera tan indirecta com eficaç la condició que té l'infant d'«agent» de la fatalitat, és a dir, d'aquell que obra o és causa activa de la fatalitat.

El fatalisme que governa l'univers literari de Víctor Català imposa un atzar tràgic que s'acarnissa contra l'individu, incontrolable i anorreador. El tractament irònic d'aquesta fatalitat desgraciada a «Parricidi» consisteix a posar l'èmfasi en la força d'un destí que pot emparar-se dels instruments o dels camins més insospitats per a acomplir els seus designis. El terrible final de Felet sembla més tràgic quan el contemplem com a resultat de la intervenció d'un innocent. La desproporcionada contradicció entre la causa i l'efecte fan irònicament patent la inexorabilitat del destí.

La tràgica ironia de la fatalitat té també una presència decisiva en la novel·la *Solitud*, la més coneguda de les obres de Víctor Català. La Mila, la protagonista, fa «un gran prec» a Sant Ponç, patró de l'ermita en la qual ella i el seu marit presten servei, que tots els indicis escampats per la novel·la permeten interpretar clarament com un prec de maternitat, encara que mai no se'ns revele obertament (Castellanos, 1982: 50; Simbor, 1989b: 220). Per a Mila, el desig de ser mare és una manera de donar forma als ideals de realització i felicitat que es corresponen a la seva condició i les seves circumstàncies, d'acord amb un ordre del món que ella vol creure just i immutable. La violació de la protagonista per l'Ànima —un personatge primari, gairebé infrahumà—, produïda significativament als peus de la imatge del sant, serà la irònica i fatal resposta a la petició de la dona. La desitjada maternitat no s'ha convertit en la «somniada font de ventures inestroncables i de conhortes de tota pena» (Català, 1979: 128), sinó en l'evidència que «la destrucció dels ideals de realització purament humana, personal, de la Mila, són el preu inexorable que es cobra la Natura per alimentar la seva supervivència» (Castellanos, 1982: 65). El capgirament irònic del pacte que regula la relació entre les persones i els poders celestials, d'acord amb el qual un sant no hauria de pervertir un prec legítim, ve prefigurant a la novel·la per la burla de sant Ponç cap a ella que la Mila somnia en la seva primera nit a l'ermita, tal com recorda després de la violació: «la recordança d'aquell prec fervorós aixecat en el Bram, tot xarrupant l'aigua miraculosa, i a seguit, les rialles mofetes del sant, sacsejant, en l'obagor del somni, son ventre repulsiu de dona grossa» (Català, 1979: 214).

En la ironia dramàtica, el lector o l'espectador té coneixement d'alguns fets que els personatges ignoren (Schoentjes, 2001: 58). El lector, per tant, és tot sovint l'únic a detectar els errors en la manera d'actuar o en la interpretació dels esdeveniments per part dels personatges; l'únic que té consciència que les coses no són el que aparenten ser. En «Parricidi», Víctor Català ha reflectit aquesta ambivalència interpretativa en el títol del conte: des del punt de vista dels personatges que prenen part en la història narra-

da –amb l'excepció, per raons òbvies, de la víctima i de l'assassí– el parricidi que s'hi ha produït és el que ha dut a terme Felet en matar la seva dona. Segons el DIEC, el parricida és –recordem-ho– la «persona que mata el seu pare o la seva mare» i, per extensió, és també la «persona que mata un ascendent, un descendent o el cònjuge». En aquesta segona accepció es basa l'acusació sota la qual és detingut i posat a disposició de la Justícia Felet. Una acusació que sostenen de manera convençuda veïns i autoritats i que, fins i tot, arriba a despertar un dubte culpable en l'acusat mateix. Els lectors, però, guiats per la mà del narrador, sabem que el títol del conte designa un altre parricidi, desconegut dels personatges: el que involucra el nen en la mort de la mare i en l'enfonsament del pare. El relat es tanca sense narrar el desenllaç judicial de la història, però el comentari del secretari del poble sembla descartar la condemna a mort del reu: «I, encara, doneu gràcies a la borratxera, que vos lliurarà del garrot» (p. 72). El detall resulta irrellevant per als interessos narratius de l'autora, motiu pel qual es limita a concloure el relat amb un inconcret «Ja pertanyia a la *Justícia!*» (p. 72). Ningú no pot dubtar, tanmateix, que la tràgica fatalitat, conduïda per la mà infantil, ha provocat la mort anímica i la mort civil del personatge. Aquest, i no cap altre, és el parricidi narrat, com constata el lector, alhora que reflexiona sobre la fragilitat de la condició humana i l'inestable equilibri de l'ordre del món que l'autora ha posat a la seua consideració.

■ 3 «L'objecte màgic», de Josep Carner: el tractament irònic de l'arbitrarisme

Josep Carner professa una visió del món ben diferent a la de Víctor Català. El poeta mateix ho confessava públicament³ en un article d'homenatge que va dedicar a l'escriptora empordanesa en la secció «Los jardines del Renacimiento catalán» de la revista *La Cataluña*:⁴

la autora de *Solitud* [sic], a cuyo egregio talento gusta hoy de rendir homenaje el autor de estas líneas; y cuenta que este homenaje es el de un testigo de excepción, puesto que el humildísimo firmante discrepa en el sistema ideológico como en el procedimiento literario del ingenio maravilloso de esa mujer que es orgullo y prez de las letras catalanas (Carner, 1986: 106)

3 Per a més informació sobre l'actitud de Josep Carner envers Víctor Català, el lector interessat pot consultar l'estudi de Jordi Castellanos (1985), especialment, les pàgines 35–38.

4 L'article es va publicar a *La Cataluña*, III (1909), p. 91–92. Ha estat reproduït a Josep Carner (1986: 104–106), edició per la qual citem.

La discrepància abasta el «sistema ideològic», tal com s'encarrega de precisar explícitament Carner. No podia ser d'altra manera. A més del ruralisme «mascle» (Castellanos, 1985: 38), que s'oposava frontalment a la concepció carneriana de la literatura, el fatalisme de Víctor Català també havia de suscitar un idèntic rebuig per part del poeta. En efecte, en aquest punt, el desacord era inevitable, si tenim present que Carner era –o, almenys així el va batejar Eugeni d'Ors– «integralment, essencialment, l'artista arbitrari del Noucentisme» (Ors, 1996: 409). L'arbitrarisme, juntament amb la seua definició com a categoria estètica, assoleix, bàsicament a partir de l'elaboració orsiana del concepte, una dimensió ètica que es concreta, sobretot, en l'adopció d'un sentit que el mateix Ors denominarà «voluntat transformadora». Com ha assenyalat Josep Murgades, es tractaria d'«una voluntat destinada a fonamentar una moral que fes de correctiu de l'abúlia i del decadentisme finiseculars, i que ho fes tot dreçant-se contra qualsevol determinisme biològic o ambiental, tot maldant, doncs, per reduir mitjançant una acció decidida la natura i la mateixa societat a artifici, a lliure joc regulable a conveniència, sostretes ja així aquelles, respectivament, a la imprevisió de l'atzar i al desfermament de les passions» (Murgades, 1987: 34). La doble accepció –estètica i ètica– del concepte apareix perfectament perfilada en l'explicació que acompanya la identificació de Carner com a «l'artista arbitrari del Noucentisme» feta pel Pantarca: «Ell, el primer entre nosaltres, sembla haver sotmès a una regla austera de voluntat tots sos gestes d'art, tots sos gestes de vida» (Ors, 1996: 409). Per als objectius del present estudi, ens interessa subratllar la idea de «domini» que se'n desprèn, de sostreure l'existència humana «a la imprevisió de l'atzar», per dir-ho amb les paraules de Murgades. És a dir, una actitud frontalment oposada al fatalisme de Víctor Català.

■ 3.1 La ironia carneriana

Existeix un consens generalitzat a l'hora d'assenyalar que la ironia constitueix un dels principals trets distintius de la poètica i de la personalitat de Josep Carner. Albert Manent recordava, en aquest sentit, que «tots els amics i lectors assidus de Carner coincideixen rodonament a dir que la ironia és consubstancial amb l'home i el poeta» (Manent, 1969: 161–162). El poeta mateix, en ocasions diverses, va erigir la ironia en una forma de civilització. En el «Pròleg» a *L'any que ve*, de Francesc Trabal, un text crucial per a entendre el pensament carnerià, però també fonamental per a situar l'abast, els referents i el contingut del projecte cultural i estètic de l'anome-

nat «Grup de Sabadell», Carner defensava la ironia com a correctiu intel·ligent i civilitzat a la que, per a ell, és la pitjor de les «tares congènites» dels catalans:

Els Castellans són, cadascú, Tot-un-Cavaller. Els Bascos són Tot-d'una-peça. Els Aragonesos són Francs. Nosaltres encara som pitjors: som Obvis. La ironia en nosaltres és un instint compensador, una defensa natural contra l'elefantiasi insuportable de la nostra Obvietat. (Carner, 1983: 9)

La defensa del distanciament irònic té com a objectiu preservar de l'excés, instaurar una cautela sobre els perills que arrossega una presa de partit declarada i absoluta. La ironia és, per al poeta, una actitud intel·lectual i una manera d'estar en el món alhora. Uns versos del seu poema «A Pal·las Atenea» en deixen constància amb una fórmula exacta: «sos còdols suavitza la fresca fontanella/ igual que l'ironia [sic] poleix un esperit» (Carner, 1912: 10). Com es va encarregar d'advertir Miquel Arimany,⁵ en aquests versos és plenament perceptible que, per a Carner, l'ús de la ironia equival a una «forma de cortesia» (Arimany, 1959: 101) perquè permet embolcallar amb subtilesa opinions i atacs que, enunciats directament, resultarien ofensius o poc delicats. Manent reporta un article, aparegut en 1903 a la revista *Catalunya*, amb el títol «Dolorosa tragèdia d'en Josep Carner», que el crític no dubta a atribuir a Carner mateix, en el qual dona testimoni d'aquesta funció civilitzadora que podem identificar amb la pròpia ironia:

Aquesta, amics, és la tragèdia que constitueix el dolorós secret d'en Carner, company nostre. —Plagué al Destí posar dintre seu una força satírica omnipotent; si lliurement obrés, l'incendi i la destrucció i la mort s'estendrien amb ella, i uns quants quilòmetres a l'entorn del nostre company serien desolat pàram, sense vestigis d'humanitat, ni tan sols de vida. —Més ell és dolç, el company nostre; ell és un honorat i ferm catalanista; ell és un noi de sa casa; ell conreua amb convicció aquells tres terrers tradicionals de la *Pàtria*, la *Fides* i l'*Amor*; ell esclata en salut en la suavitat de les galtes plàcides, ben netes de tot allò que repugnava a Schopenhauer, per veure-hi un massa evident indici de sexe. — Així, ha d'ofegar en titànica lluita el foc destructor, que roman en son interior i només espurneja en algunes d'aquestes bromes hermètiques que lluen un instant per a morir tot seguit en la impenetrable Fosca. (Manent, 1969: 162)

5 Arimany transcriu els versos amb una lleugera variació respecte a l'original: «sos còdols suavitza la fresca fontanella/ talment com la ironia poleix un esperit», potser a causa d'una citació de memòria, sense indicar-ne amb precisió la font de referència, només el títol del poemari. També Manent (1969: 163) cita el segon dels versos amb el mateix error; en el seu cas, però, en la bibliografia sí que remet a l'edició de *Les Monjoies* de 1912, en la qual el vers apareix tal com nosaltres l'hem reproduït. Fem la precisió perquè, en treballs posteriors, altres autors han perpetuat l'error.

Carles Riba, per la seva banda, advertia l'originalitat del distanciament irònic —«la seva “ironia” única a Catalunya» (Riba, 1988: 16)— practicat per Carner: «està a la justa distància d'ell mateix, per alliberar-se de la passió sense matar-la, per apartar-se del cor sense confugir a la raó» (*ibid.*). L'autor de *Nabí* tampoc no desaprovava les ocasions avinents per a posar de manifest la necessària contenció de les passions, d'acord amb una concepció intel·lectualitzada de la creació artística, en la qual la ironia aportava un escepticisme defensiu, com ara, en l'«Endreça» del *Segon llibre de sonets*, quan assevera: «I és bo a remarcar que un esperit sense ironia se llançarà bruscament a la bellesa i la malmetrà amb la seva admiració» (Carner, 1991: 111). Igualment resulta important per al poeta remarcar que el seu concepte d'ironia es troba tan allunyat de la sàtira com de la plagasitat humorística, alhora que recorda que és una manifestació de la finesa d'esperit, feta de cultura i d'intel·ligència:

—Hi ha massa gent [...] que té de la ironia el mateix concepte que la meua portera deu tenir-ne —i no l'hi he demanat mai. Per a molts, ironia vol dir mal cor. Ironista i mofeta, són dos mots lligats només en mentalitats mesquines. La ironia tampoc té res a veure amb la broma. La nostra gràcia es diu ironia. En altres pobles, gràcia vol dir joc de mots, ocurrència, homenatge quasi agressiu dels plebeus. Ironia és, al capdavant, selecció, aristocratització de l'esperit. Veieu amb quin tracte sapient, amb quina exquisida complaença la juguen els pobles de l'occident d'Europa, els més fins del món. (Font, 1927)

■ 3.2 «L'objecte màgic»

En un dels escrits de reflexió teòrica de major transcendència publicats per Josep Carner, «De l'acció dels poetes a Catalunya», l'autor d'*Els fruits saborosos* deixa anar de passada, en un comentari casual, la seua manca de fe en el poder de la fortuna sobre la vida humana: «Jo, que per regla general no crec en les injustícies de la sort...» (Carner, 1986: 82). Una confessió lògica en algú qui afirma amb plena convicció que els poetes són «els constructors dels pobles» (Carner, 1986: 95) i que posa en evidència l'oposició frontal al fatalisme i al determinisme pròpia de l'arbitrarisme.

També en l'exemplificació de les formes i maneres en què es pot concretar el que ell anomena «Humor Indeliberat, Difòs, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Paraules Òbvies», en el famós «Pròleg» a *L'any que ve*, ja citat, Carner acaba per distingir entre el sentit tràgic de l'existència, d'arrel espanyola i encadenat a un fatalisme insuperable, característic dels *Capricis* de Goya, i l'obra de l'artista català Xavier Nogués, definida d'una

manera que fàcilment podem entendre com una ironia gràcil i civilitzada que es nega a sucumbir sota la cara més negativa de la realitat, amb l'adopció d'una mirada que redimeix el món i l'humanitza a base d'intel·ligència desapassionada:

Hi ha, tanmateix, una diferència entre el Goya i el Nogués. Per al Goya la farsa és una cosa eminentment tràgica; per al Nogués, la tragèdia és una cosa subtilment còmica. L'un pensa en l'amargor essencial del destí (llegiu les rípioses dècimes de Calderón sobre el fat a «La vida es sueño», penseu en la melangia del Quixot i la rigidesa cadavèrica dels acudits de Quevedo, copseu la desolació que emana d'una veritable «juerga» andalusa); l'altre, el nostre, creu en la bonjaneria essencial de les coses, pel cap alt tergi-versades, mai, però, verament tòxiques. (Carner, 1983: 8)

Costaria poc argumentar fil per randa que els trets atorgats per Carner a Nogués es podrien aplicar perfectament a l'autor d'obres com *Les bonhomies*, unes prosas on la bonhomia reflectida depén més de la perspectiva de visió adoptada que de la condició inherent al món que s'hi retrata (Aulet, 1991: 223–224; Ortín, 1996: 419–432).

«L'objecte màgic», publicat originalment a *La Veu de Catalunya* (31 de juliol de 1918), va ser recollit al volum *Les planetes del verдум* (1918). Víctor Martínez Gil n'ha assenyalat la qualitat —«un dels millors [contes] de Josep Carner»— i el marcat caràcter narratiu, destacable en un autor que té tirada a la prosa descriptiva o reflexiva: «un dels contes més *narratius*, amb més concatenació de fets, de *Les planetes del verдум*» (Martínez Gil, 1996: 115).⁶ El conte narra els intents fallits del narrador personatge per desfer-se de l'horrible figura d'una gitana de guix que ell mateix havia regalat a un amic, amb motiu del seu casament. El protagonista la compra amb plena consciència que es tracta de «la cosa més horrible que hi havia en aquella botiga de la Rambla» (p. 934),⁷ animat per una «ira secreta» contra l'amic a qui en fa present. Al cap de pocs mesos, l'objecte retornarà a les seues mans, com a premi d'uns Jocs Florals, encetant un procés de persecució que sembla indefugible, del qual el personatge intentarà escapar per tots els mitjans. Deixar la figura de la gitana en el rebost en canviar-se de casa, regalar-la a una minyona que se'n va a viure a Buenos Aires, o a un noi que fa la primera comunió, o a una cantant del Liceu no impedeix que, una vegada i

6 Víctor Martínez Gil (1996: 115–121) fa una interessant lectura de «L'objecte màgic» des de la clau interpretativa del realisme màgic, a partir de l'anàlisi de la reelaboració que Carner fa en aquest conte del conte de Txèkhov «L'obra d'art».

7 Les pàgines de totes les citacions de «L'objecte màgic» corresponen a l'edició de les *Obres Completes* (Carner, 1968: 934–935).

una altra, pels mitjans més inesperats, l'objecte «màgic» torne a les seues mans, com una maledicció que arriba a desesperar el personatge. La gitana reapareixerà, una vegada i una altra, en forma de premi de la tómbola, de regal de casament, d'herència i de compensació per un deute. El protagonista de la història, però, no està disposat a deixar-se vèncer per aquesta ironia del destí, per una fatalitat que li imposa la figura de la gitana i, amb la imposició, ve a recordar-li que no pot governar la pròpia existència, que la seva vida es troba sotmesa a unes forces superiors, els dissenys de les quals són ineluctables. Per això, després d'haver fet el darrer intent d'allunyar l'objecte avorrit, enviant-lo «un dia de *serata d'onore*, a una cantant del Liceu, amb una falsa targeta que, per a més versemblança de la cosa, duia el nom d'un milionari barceloní» (p. 935), sap que no pot confiar-se, que l'amenaça l'assetja:

D'això fa poquíssim temps; però demà és el meu sant, i ja sé el que passarà. És a dir, passarà o no passarà; perquè penso estar-me a la porta de l'escala amb un revòlver als dits. (p. 935)

La ironia final aposta pel triomf de la voluntat, pel control i el domini del propi destí, al marge de qualsevol ordre de fatalitats, encara que això representi arribar a l'extrem del crim. La imatge final del protagonista, amb el revòlver a la mà, fent front a la maledicció de la gitana, se'ns apareix clarament com una manifestació irònica d'aquell «artista arbitrari del Noucentisme» de què parlava Xènius. Així, doncs, «L'objecte màgic» es presta a ser interpretat com una reivindicació irònica de l'arbitrarisme noucentista o com una demostració del fet que ni els fonaments essencials de la pròpia visió del món escapen a la perspectiva de l'ironista.

L'efecte irònic final dóna un tomb a la història, amb l'efecte sorprenent que fixa l'autèntic tema del conte, i obliga a reinterpretar la línia de sentit que el lector havia anat construint des de l'inici. Així, d'altra banda, «L'objecte màgic» confirma un procediment narratiu que Serrahima assenyala com a característic de Josep Carner:

El conte que escriu consisteix, no pas en la narració d'un desplegament de fets que trobi el valor en ell mateix, sinó en l'esment dels antecedents narratius necessaris perquè el fet o la frase conclusius puguin prendre per al lector el mateix sentit i el mateix abast que havien pres per a l'autor en la seva pròpia realitat, real o imaginada. (Serrahima, 1968: 824).

La conclusió posa en evidència el tema del conte i el tractament irònic al qual és sotmès per part de Carner, però la ironia de «L'objecte màgic» no es limita a l'efecte final sinó que travessa, mitjançant recursos diversos, tot el relat. Un dels mecanismes irònics més destacats del conte és el de la *reductio ad absurdum*, és a dir, la distorsió de la lògica per part del narrador-personatge en els arguments que empra per a explicar el seu comportament o els seus desigs. Així, la motivació dels actes o dels sentiments del personatge es basa en els aspectes més anecdòtics, insubstancials o estrofaris, en comptes de fonamentar-se en les raons considerades importants. Ho podem observar, per exemple, en la confessió de l'origen de l'antipatia cap a l'amic: «un amic meu, Jaume Fontanilles i Quadrenc, contra el qual jo nodria una ira secreta perquè de tant en tant es treia una pinteta de la butxaca i es pentinava el bigoti» (p. 935). O, també, en la justificació adduïda per al seu desig de paternitat: «el meu afany era tenir un nen, per a ensinistrar-lo a fer malbé la gitana, d'una manera que semblés imprevista i espontània» (p. 935). Igualment absurda és la relació que el protagonista estableix, en la compra de la figura de la gitana, entre la funció a la qual va destinada —«fer-ne ofrena, amb motiu del seu casament, a un amic meu» (p. 934–935)— i la valoració de l'objecte triat: «em va semblar la cosa més horrible que hi havia en aquella botiga de la Rambla» (p. 934).

La descripció de la figura de la gitana en ridiculitza les pretensions artístiques des de l'inici, per a anar afegint-hi, en una progressió que frega la hipèrbole, nous detalls que n'intensifiquen el caràcter grotesc i la degradació:

Es tractava d'una diguem-ne escultura que representava una gitana alçant una pandereta. La imatge era de guix i pintada amb tonalitats brunes, verdes, vermelles i daurades. (p. 934)

Hom la veia lleugerament escarbotada, però la blancor esclatant del guix havia estat mitigada per l'aplicació d'una substància fluida i apegalosa de color groguenc. (p. 935)

Havia perdut la pandereta, però el seu braç seguia erecte. (p. 935)

aquesta vegada li havien adaptat al braç, per tant de temps inútilment erecte, una bombeta elèctrica. (p. 935)

En «L'objecte màgic» també hi apareix un exemple d'ironia de situació —entesa com el contrast entre allò que realment és i allò que sembla ser— perquè allò que aparenta ser una compensació pel deute impagat, és a dir, un benefici, causa, en realitat, un perjudici al destinatari a qui, suposada-

ment, havia d'afavorir: «un poca-pena que no m'havia pogut tornar cent pessetes que jo li havia deixat, ultra no pagar-me-les, va encolomar-me la gitana» (p. 935).

Un cas diferent és el de la ironia que es posa al servei de la sàtira, amb un marcat component de crítica social. És el que s'esdevé clarament amb el tractament que hi reben els Jocs Florals. Cal recordar que, per a Carner, els Jocs Florals són el principal camp d'expressió i, per tant, el principal emblema dels períodes poètics ja superats, els quals, des de la normalitat i la civilitat assolides, són caracteritzats pel poeta com a arqueològics, convencionals i rurals, és a dir, d'una obsolescència manifesta (Carner, 1986: 80). En la rellevant sèrie d'articles «De l'acció dels poetes a Catalunya», de contingut i finalitats vindicatives, i amb la clara intenció de legitimar la funció dels poetes noucentistes i la concepció que aquests tenen de la poesia, Carner considera arribat el període «normal, civil, ideal», en el qual, precisament, «la poesia trenca la fórmula estreta dels Jocs Florals» (Carner, 1986: 89). Des d'aquesta valoració i intencionalitat, cal entendre la desacreditació del certamen poètic que el poeta hi du a terme amb irònica delectació, com, per exemple, quan escriu:

Primer de tot els Jocs Florals, doncs, venien a constituir una solemnitat provinciana, una sessió de poesia presidida pel governador, una Acadèmia inofensiva de medievalisme. Els mantenidors eren benignes erudits, poetes conservadors i catedràtics seriosos. La maina premiada constituïa un ramell de romanços històrics, odes religioses «a lo Lista» i versos d'amor d'un idealisme pueril; tot plegat escrit en una llengua de vocabulari laboriosament vetust i sintaxi castellana, rica en llurs mal aplicats, en gerundis en ne, en exclamacions falsament populars i en curiosos bruits imitatius. El públic en aquell temps somreïa, de vegades s'emocionava una mica; de vegades, sobre les condecoracions, badallava. (Carner, 1986: 80–81)

En «L'objecte màgic», la crítica al pintoresquisme, localisme i ruralisme dels Jocs Florals ve marcada per opcions com la tria del topònim: Collsacabra. Carner hi atorga, a més, un marcat prosaisme —entès estrictament com la qualitat d'allò antipoètic o mancat de poesia— a aquests certàmens poètics, amb recursos com el tipus i tema del treball premiat i la personalitat que dota el premi obtingut:

Al cap de pocs mesos jo vaig concórrer a uns Jocs Florals que se celebraven a Collsacabra, amb un treball acurat, ple d'estadístiques sobre l'aprofitament de la força hidràulica de les Guilleries. Vaig tenir la satisfacció d'ésser premiat. Al cap d'una setmana de la celebració de la festa vaig rebre el premi, ofert per un ex-diputat provincial. (p. 935).

El costum de premiar els guardonats en els Jocs Florals amb un «objecte d'art» es va mantenir vinculat a la major part d'aquestes festes poètiques durant anys, a pesar de les crítiques. Joan Oliver, per exemple, recordava que, en uns Jocs Florals que van organitzar els membres del Grup de Sabadell, des d'un marcat distanciament irònic però alhora mantenint escrupolosament el cerimonial consagrat, van optar per «arraconar els vergonyosos "objectes d'art" amb què aleshores encara eren premiats els poetes» (Riera, 2000: 37). Per la seua banda, Joan Fuster confessa haver rebut com a premi d'uns Jocs Florals als quals no s'havia presentat un objecte d'art:

El 1957, se celebraren uns Jocs Florals al carrer de la Caponata, de Barcelona, i un bon dia, vaig rebre una atenta comunicació del Consistori, en la qual se m'informava d'haver guanyat un «objecte d'art», per una sèrie de sonets meus justificadament notables. La meva sorpresa fou enorme: jo, aleshores, ni feia sonets, i ni tan sols coneixia l'existència del carrer de la Caponata. (Fuster, 1971: 48)

En el cas de Fuster, es tractava d'una broma del seu amic Albert Manent. El mateix Manent n'ha relatat alguna altra anècdota, protagonitzada per mateix Carner, amb els Jocs Florals com a víctima o com a escenari:

A Emili Vallés l'havia arribat a convidar amb presses perquè anés a uns Jocs Florals. L'amic tenia feina, però els precés de Carner, «amic de l'ànima», el decidiren a acompanyar-lo. Carner formava part del jurat i Vallés s'havia assegut a les primeres files. Van recitant els noms dels premiats i tot d'una el secretari diu: «"Triptic de sonets", per... Emili Vallés» Estupor en l'interessat, però Carner s'alça per aclarir: «Que els llegirà». Tout court: Carner s'havia valgut de Vallés per adjudicar-se un premi i divertir-s'hi, encara. (Manent, 1969: 173)

Les facècies demostren fins a quin punt escriptors com Carner, Oliver o Manent juguen a trencar des de dins amb el ròssec més convencional i més estereotipat dels certàmens medievalitzants. La ironia carneriana a «L'objecte màgic» sobre els Jocs Florals cal entendre-la, doncs, des d'aquesta pràctica.

■ 4 Ironies del destí i visió del món

L'anàlisi dels contes «Parricidi» i «L'objecte màgic» ens ha permès observar el tractament irònic a què els autors sotmeten un tema central de les pròpies poètiques: la cosmovisió subjacent. Ens ha permès, també, comprovar que els usos de la ironia no són mecànics ni uniformes, ni van necessàriament associats a la comicitat o a la tragèdia.

A «Parricidi», el tractament irònic del fatalisme consisteix a posar l'èmfasi en la força d'un destí que pot emparar-se dels instruments o dels camins més insospitats per a acomplir els seus designis. La ironia, en aquest cas, serveix per a reforçar la credibilitat i la solidesa de la pròpia visió fatalista del món perquè el contrast desproporcionat entre el final dels personatges i les causes que els hi han dut posa en evidència la inexorabilitat del destí.

«L'objecte màgic», per la seva banda, pot entendre's alhora com una afirmació en clau irònica de l'arbitrarisme professat per Carner i com una relativització, a base de distanciament irònic, de la transcendència d'aquest mateix arbitrarisme. En definitiva, com una mostra de la ironia intel·lectualitzada i civilitzadora que sosté la mirada sobre el món de qui va ser anomenat «el príncep dels poetes». ■

■ Bibliografia

- Arimany, Miquel (1959): «Notes per a un estudi de la ironia en Josep Carner», in AA.DD.: *L'obra de Josep Carner. Volum d'homenatge a cura de setanta-dos autors*, Barcelona: Selecta, 91–104.
- Aulet, Jaume (1991): *L'obra de Josep Carner*, Barcelona: Teide.
- Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Carner, Josep (1912): *Les Monjoies*, Barcelona: Lluís Gili.
- (1968): *Obres Completes*, Barcelona: Selecta.
- (1983): «Pròleg», in: Trabal, Francesc: *L'any que ve*, Barcelona: Quaderns Crema, 7–12.
- (1986): *El reialme de la poesia*, Barcelona: Edicions 62.
- (1991): *Llibres de sonets*, a cura de Jaume Aulet, Barcelona: Curial [1^a ed. *Segon llibre de sonets*, Barcelona, 1907].
- Castellanos, Jordi (1982): «Solitud, novel·la modernista», *Els Marges* 25, 45–70.
- (1985): «Josep Carner i la literatura narrativa», in: Bou, Enric et al.: *Jospe Carner*, Barcelona: Empúries, 31–62.
- (1986): «Víctor Català», in: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (eds.): *Història de la Literatura Catalana*, VIII, Barcelona: Ariel, 579–623.

- Català, Víctor (1972): *Obres Completes*, Barcelona: Selecta.
- (1979): *Solitud*, Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa»
- (1982): *Drames rurals / Caires vius*, Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa»
- Font, Melcior (1927): «Conversa amb Josep Carner», *La Publicitat*, 26-I-1927. Reproduït a Carner (1986), 270–272.
- Fuster, Joan (1971): «Historietes literàries», *Serra d'Or*, XIII, 145, 48. Recollit a: Fuster, Joan (2011): *Obra Completa*, vol. 3, *Assaigs II*, Barcelona: Edicions 62 / PUV, 261–263.
- Manent, Albert (1969): *Josep Carner i el Noucentisme*, Barcelona: Edicions 62.
- Martínez Gil, Víctor (1996): «Txèkhov i Carner: del realisme al realisme màgic», *Els Marges*, 56, 115–121.
- Murgades, Josep (1987): «El Noucentisme», in: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim: *Història de la Literatura Catalana*, IX, Barcelona: Ariel, 9–72.
- Muecke, Douglas C. (1969): *The Compass of Irony*, Londres: Methuen.
- Ors, Eugeni d' (1996): *Glosari 1906–1907*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Ortín, Marcel (1996): *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Riba, Carles (1988): *Obres Completes IV / Crítica*, 3, Barcelona: Edicions 62.
- Riera, Ignasi (2000): *Joan Oliver/Pere Quart. L'inventor de jocs*, Barcelona: Proa.
- Schoentjes, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, París: Seuil.
- Serrahima, Maurici (1968): «La prosa de Josep Carner», in: Carner, Josep: *Obres Completes*, Barcelona: Selecta, 807–825.
- Simbor, Vicent (1989a): «*Solitud*, més enllà de la “realitat poètica” naturalista», in: Ferrando, Antoni / Hauf, Albert (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster*, I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 303–316.
- (1989b): «El narrador a *Solitud*», in: *Miscel·lània Joan Bastardas*, 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 211–224.
- Carme Gregori Soldevila, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Avda. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <carme.gregori-soldevila@uv.es>.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel untersucht den Gebrauch der Ironie in zwei Erzählungen von Víctor Català und Josep Carner: „Parricidi“ und „L'objecte màgic“. Es handelt sich hierbei um zwei besonders interessante Beispiele, da es um die Ironisierung der Konzepte geht, die dem Weltbild der Autoren zugrunde liegen: Fata-

lismus bei Víctor Català und Arbitrarität bei Josep Carner. Die Untersuchung weist die Verwendung der sogenannten Situationsironie oder dramatischen Ironie bei Català und Carner nach, wobei sich bei letzterem noch die verbale Ironie unterschiedlicher Herkunft hinzugesellt. ■

Summary: The current article examines the use of irony in two short stories by Víctor Català and Josep Carner: «Parricid» and «L'objecte màgic», respectively. These are two particularly interesting examples for the study of the subject, since the ironic treatment is carried out around the concepts that support the authors' vision: fatalism, in Víctor Català, and arbitrariness, in Josep Carner. Thanks to the study not only the use of situational irony or dramatic irony in Català, but also the use of verbal irony, with its different procedures, in Carner's story can be confirmed. [Keywords: Irony; vision of the world; fatalism; arbitrariness; Josep Carner; Víctor Català] ■

Joan Vinyoli i el Premi Ausiàs March de Gandia de 1959

Ferran Carbó (València)

■ 1 Els inicis fins a 1956¹

Enguany, el 2014, s'ha celebrat als Països Catalans el centenari del naixement de Joan Vinyoli, un dels principals poetes de la literatura catalana del segle XX. L'escriptor havia nascut el 3 de juliol de 1914, havia estat guardonat per primera vegada un 15 d'agost de 1927 en els Jocs Florals de Santa Coloma de Farners, i va començar a publicar els primers poemes, sempre en català, a l'inici dels anys trenta, de manera més local l'any 1931 en *Iuventus*, i, sobretot, des de mitjan dècada (1934 i 1935) en *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat* i *Quaderns de Poesia*. La descoberta de l'obra de Rainer M. Rilke fou essencial en la gènesi de la seua vocació literària i en la ferma voluntat autodidacta d'aprenentatge. Una mostra de l'admiració per aquest autor és que a la fi de la seua vida publicaria els seus volums *Versions de Rilke* (1984) i, pòstumament, *Noves versions de Rilke* (1985). Des de 1935 encetà, a més, la relació amb Carles Riba, el qual també exercí el seu mestratge en la superació dels moments de dubtes i vacil·lacions del jove poeta.

L'any 1937 havia publicat el primer poemari, *Primer desenllaç*, i el 1948, onze anys més tard, n'editava el segon, *De vida i somni*. Si *Primer desenllaç* era una obra centrada en la natura i el paisatge, idealitzats per la contemplació del poeta i amb la seua plasmació en escriptura, *De vida i somni*, en canvi, concebia la creació com una activitat espiritual que brollava intensament i que tendia a sugarir amb imatges i símbols part de l'univers interioritzat.

Quan el 1951 Vinyoli obtenia el Premi Óssa Menor, pel seu tercer poemari, *Les hores retrobades*, iniciava una dècada fonamental per a la seua trajectòria i evolució. El comentari que Joan Fuster feia sobre aquest poe-

1 Volem agrair l'accés i la consulta dels documents originals de Vinyoli, referits al llarg del nostre treball, a Estel Sarrà i l'Arxiu Comarcal de la Selva (Fons Vinyoli), de Santa Coloma de Farners, i a Brígida Alapont, la Casa Joan Fuster de Sueca i la Biblioteca de Catalunya, en el cas de les cartes inèdites entre Joan Fuster i Joan Vinyoli, Josep Maria Castellet i Josep Pedreira.

mari a Albert Manent, en carta del 15 de març de 1954, era revelador del tipus de poesia simbolista que seguia el jove poeta: «La poesia de *Les hores retrobades*, de Vinyoli, m'és una mica estranya: les paraules opaques arriben a fer opac el mateix pensament» (Fuster, 2010: 138). En aquesta obra, a partir de referències al paisatge i a la natura, es medita sobre el pas del temps, sobre la recuperació del passat, sobre els orígens, tot plegat aspectes de la identitat retrobada per a construir el destí; i, en menor grau, també es presenta l'amor com a elevació a l'inaccessible i dignificació de la vida.

El poeta va aprofundir més encara en l'estètica que seguia i el 1956 publicà un llibre central com era *El Callat*. Aquesta és una obra fonamental en l'evolució de l'autor, la qual presenta un itinerari de recerca de coneixement envers el silenci previ al cant: el *jo* poètic escolta la crida profunda d'una veu interior i es desencadena un procés de recerca per tal de descobrir-la i interpretar-la; el camí motiva la meditació sobre l'origen de la creació i de la poesia. De la fi de 1953 data l'escriptura del poema que conclou el recull, l'importantíssim «Gall», text lloat per Salvador Espriu i que havia estat seleccionat, per ser-ne cabdal, en la primera edició, de 1968, de l'antologia *Un segle de poesia catalana*, preparada per Antoni Comas i Jaume Bofill i Ferro.

L'escriptura de Vinyoli dels anys cinquanta indagava en la foscuria i buscava un camí, s'endinsava introspectivament mitjançant la poesia, meditava en vers sobre les possibilitats del llenguatge poètic: al capdavant, aprofundia amb més intensitat encara en el simbolisme, en un moment especialment intens i essencial en la seua trajectòria. El 1963 va publicar *Realitats*, tot i que abans l'autor havia deixat inèdita una primera versió de *Llibre d'amic* (1977), amb textos escrits entre 1955 i 1959.

■ 2 El Premi Ausiàs March de Gandia de 1959

Amb motiu del cinquè centenari de la mort del gran poeta del segle XV, a Gandia, el 1959 es va crear el Premi Ausiàs March. El jurat de la primera edició havia de tenir com a membres Carles Riba, Josep Maria Castellet i Joan Fuster, per la part de llengua catalana. La mort imprevista de Riba el 12 de juliol va motivar l'entrada a última hora de Salvador Espriu com a substituït d'aquell. Castellet va fer de mitjancer perquè Espriu acceptés de formar-ne part.

Riba sempre havia sigut determinant per a Vinyoli. La mort del poeta de tankes va motivar un extens poema d'homenatge: «De cos present», inclòs en *Realitats*. Vinyoli acabava el seu llarg poema, després de dir-li «Així

domines» o «Tot tu cremaves», amb la ràbia de la pèrdua irreparable: «Ma-leïda/ mort, que ens has pres el guia! Quanta foscal/ Far sense llum, enderrocacat, adéu». El mateix poeta va dedicar al mestre perdut el poemari que acabava aquell 1959, *Per l'escala secreta (poemes)*, amb els mots següents: «A la memòria de Carles Riba, devotament», i hi posava com a citació preliminar els versos del poemari ribià *Salvatge cor* que diuen: «Qui no mori d'amorós,/ l'amor no el pendrà a mercè». Com va escriure Joan Triadú, tot i que tractava del poema «Mort i espant de Carles Riba», de Vicent Andrés Estellés:

La mort sobtada de Riba, pel juliol de 1959, produí, en efecte, una desoladora impressió de derrota, com si se n'anés per sempre allò que Riba representava de més altiu i clar per a la poesia, com per a la llengua i per a la cultura. «Ai quin moment d'enderroc i abandó», exclama Estellés en un patent i lúcida realisme. El poeta «tan clar, delicat, subtilíssim» havia tingut una mort «com aquesta i aquella», cosa que fa plorar Estellés («Plore per tu, per l'instant de la teua/ mort») d'indignació, de compassió pel tràngol passat per «l'habitant de la Gràcia». El puixant poeta valencià, fidelíssim davant el «des-ésser», anunciava des del seu «ofici de poeta» no sols la mort de Riba, sinó la fi d'una època de la poesia catalana. (Triadú, 1985: 129)

Aquest canvi d'època, sens dubte, el guardó de Gandia de 1959 l'orientava i confirmava immediatament. Josep Maria Castellet, membre del jurat, va animar Pere Quart perquè concorregués al premi i així la «participació tingués el mínim de dignitat [...] demanar, mitjançant tercers, un llibre de versos al senyor Pere Quart» (carta inèdita de Castellet a Fuster del 31 d'agost de 1959). Josep Pedreira, l'editor d'Els Llibres de l'Óssa Menor i dels dos poemaris publicats per Vinyoli durant els anys cinquanta, *Les hores retrobades* i *El Callat*, havia fet arribar al poeta la convocatòria del premi de Gandia perquè tenia constància, com deïa a Fuster en carta inèdita del 24 de juliol, que tenia un llibre «molt bo i inèdit». De fet, l'editor barceloní fou el causant que l'obra de Vinyoli, *Per l'escala secreta (poemes)*, concursés al premi de la ciutat de La Safor, ja que fou ell qui la va enviar, com confessava en carta, també inèdita, del 25 d'agost de 1959, quan demanava a Joan Fuster que en el cas que Vinyoli no obtingués el guardó ometessen l'esment de la seua participació: «m'he animat a enviar-te un llibre per al concurs de Gandia. El llibre esmentat porta per títol *Per l'escala secreta* [...] M'ha costat molt d'obtenir llibertat d'acció de part d'en Vinyoli. T'enviaré aquest llibre sota la meua plena responsabilitat [...] aquest és un llibre important». Segons la mateixa carta, dissabte 29 d'agost de 1959 enviaria les tres còpies de l'obra, com es demanava a la convocatòria, ja que en el moment de la redacció de la carta només en tenia una.

En carta d'Espriu a Fuster, del 26 de setembre de 1959, el poeta de Sinera, membre del jurat, havia dit que «no sé res d'en Castellet ni de les possibles obres presentades. Espero, tanmateix, que arribaré a llegir algun original, i que podré votar, a la fi, amb una relativa tranquil·litat de consciència» (Fuster, 1997: 153). El premi es va resoldre l'11 d'octubre. De la vintena d'originals, el guardó l'obtingué Pere Quart amb *Vacances pagades*, i el finalista fou Vinyoli. La resposta de Fuster a Pedreira, del 23 d'octubre de 1959, fou clara:

Benvolgut Pedreira:

El passat dia 11 vam decidir el Premi Ausiàs Marc. Hi havia un llibre de Pere Quart que es va guanyar la unanimitat del jurat. Seguint les teues instruccions, vaig demanar als companys del jurat que el llibre de Vinyoli no sortís en la relació de les obres votades. Tothom m'ho va acordar: l'obra de Vinyoli havia merescut també la millor consideració de tots: era el finalista. En realitat –t'ho dic en pla confidencial–, si la balança es va decantar pel llibre de l'Oliver no era perquè *Vacances pagades* estigués molt per damunt de *Per l'escala secreta*, des del punt de vista d'una valoració literària estricta: més aviat ho decidí una preferència pel tipus de poesia i per la temàtica de Pere Quart... Confio que Vinyoli sabrà fer-se'n càrrec. El concurs, a última hora, s'animà molt, i l'aportació catalana arribà a més de vint llibres, bastants dels quals de gran mèrit... De tota manera, t'estic molt agraït pel teu ajut, lamento que no hagi pogut atorgar-se el premi a Vinyoli. Les tres còpies de *Per l'escala secreta* les tinc jo en el meu poder. Quan vulguis te les enviaré. (Reproduïda per Sopena, 2011: 149–150)

L'editor Pedreira va continuar amb la idea de publicar Vinyoli, i va presentar dues obres del poeta a la censura del Ministerio de Información y Turismo, del règim franquista, respectivament el 12 de febrer de 1960 i el 2 de març de 1961, *Per l'escala secreta* i *El buscador*, les quals, malgrat ser-ne autoritzades, respectivament, el 24 de març de 1960 i el 19 de maig de 1961, tanmateix, no s'editaren (Sopena, 2011: 149–150).

No s'entén la llarga trajectòria de Vinyoli sense el segment encadenat que inclou *Les hores retrobades*, *El Callat*, *Per l'escala secreta (poemes)* (amb «El Trobat», que serà la primera versió de *Llibre d'amic*) i *El buscador* (el que sobretot serà la primera part, «El temps on es contempla», de *Realitats*) o fins i tot altres materials quasi coetanis com el projecte primer «Realitats» (documentat i comentat per Macià, 2001), és a dir, els documents I. «El buscador», II. «L'aventura» i III. «Realitats», previs a l'acabament de *Realitats*, editat el 1963. Curiosament, si *Llibre d'amic* és la primera peça d'un díptic de la fi dels setanta, també funcionava com a peça d'una possible trilogia encadenada dels cinquanta: entre *El Callat*, *Per l'escala secreta* i *El buscador*, amb les clares connexions precedents de *Les hores retrobades*, especial-

ment la segona part d'aquesta obra amb l'estructura que tenia en la seua primera edició de 1951, és a dir, amb nou poemes i no pas només un, com en la seua segona edició de 1975. Els motius de l'escala ascendent, l'elevació amorosa o la recerca poètica com a endinsament interior hi són compartits i recurrents.

■ 3 *Per l'escala secreta (poemes)*

La documentació original, del Fons Vinyoli de l'Arxiu Comarcal de la Selva, acredita que hi hagué tres documents complets de l'obra *Per l'escala secreta (poemes)*: un primer document mecanografiat, un segon, manuscrit, que incorpora les esmenes manuals de l'anterior i algun altre text més, i un tercer, mecanografiat, que bàsicament és la transcripció mecanoscrita de l'anterior, amb alguna petita esmena puntual. El primer d'aquest tres documents s'ajusta al text que documenta Xavier Macià (2001: 623–624) a l'edició crítica de l'obra poètica completa de Vinyoli.

Oferim tot seguit l'índex dels tres documents de *Per l'escala secreta (poemes)*. L'ordenació que seguim respon a l'ordre que atribuïm a l'escriptura, malgrat tenir tots tres la mateixa datació, entre 1955–1959.

1. Primera versió mecanoscrita en quartilles o fulls reunits (documents de l'arxiu números 2063, 2064, 2062). La datació del conjunt és a Begur, 1955–1959; hi ha correccions manuscrites de diferents poemes. Consta de tres parts, les quals són cadascun dels documents numerats.

- La primera part és «Morir de set», amb els onze textos següents: «Inicial» (amb quatre redaccions), «Mai no diré», «Alguna cosa ens ha nascut», «Ens hem junyit al vol de les estrelles...», «Quedem-nos a la tenda que hem bastit...», «Coses clares», «El castell», «En el vent», «Les noces», «El corifeu», «Les illes».
- La segona part són els setze textos d'«El Trobat», sense numerar, dels quals només el primer, el segon i el darrer van escrits en vers, ja que la resta estan escrits en prosa.
- La tercera part és el poema «D'on, on? vers on?», un poema estructurat en tres textos numerats.

2. Versió manuscrita en un quadern (document de l'arxiu número 2226). La dedicatòria del conjunt, datat a Begur entre 1955–1959, és a Carles Riba i citació preliminar és de *Salvatge cor*. Les tres parts i els poemes són els següents:

- «Coses clares» o primera part, conté tretze poemes: «Arbre», «Ni que en morim», «Són folles flors...», «Morir de set», «Alguna cosa ens ha nascut», «Per ja no perdre'ns», «Quedem-nos a la tenda», «Coses clares», «El castell», «En el vent», «Les noces», «Els alífers», «Les barques». Aquesta part és una versió corregida de la del document anterior, on ha variat algun títol (com el de la secció, que abans era «Morir de set» i ha esdevingut «Coses clares», o, per exemple, els títol de poema «El corifeu» esdevé «Els alífers» o «Les illes» esdevé «Les barques») i ha afegit dos poemes («Són folles flors...», «Morir de set»).
- «El Trobat»: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI.
- «D'on?, On?, vers on? », amb tres textos numerats.
- Hi ha un poema afegit i situat a la fi, després de la datació del conjunt anterior, intitulat «L'hort tancat».

3. Segona versió mecanografiada en quartilles o fulls que havien estat grapats (documents de l'arxiu números 2224, 2223, 2222). Conté la dedicatòria i citació preliminar de Carles Riba, i la datació de la portada és de 1959. Les tres parts són:

- La primera part s'intitula «Coses clares». Els tretze textos que conté són els següents: «Arbre», «Ni que en morim», «Són folles flors...», «Morir de set», «Alguna cosa ens ha nascut», «Per ja no perdre'ns», «Quedem-nos a la tenda», «El castell», «Coses clares», «En el vent», «Les noces», «Els alífers», «Les barques». Aquest document és el mecanografiat de la part primera del document anterior, amb alguna petita correcció; per exemple la inversió d'ordre entre «El Castell» i «Coses clares».
- La segona part és «El Trobat», amb els setze textos numerats, dels quals en el document només hi ha el tretzè.
- La tercera, «D'on? on? vers on?», amb les tres parts o textos numerats.

Al capdavall, hi ha dues versions model del llibre que es presentà a Gandia, *Per l'escala secreta (poemes)*, el mecanografiat coincident amb el documentat per Macià, i el quadern manuscrit, que l'autor va transcriure a màquina després. En primer lloc, cal dir que, tot i que el segon és manuscrit, fou escrit amb posterioritat al mecanografiat ja que n'incorpora les correccions afegides manualment i resol dubtes. En segon lloc, mentre que el mecanografiat primer no va dedicat ni porta la citació preliminar; el manuscrit, sí: va dedicat a Riba i té una citació preliminar, abans esmentada,

de *Salvatge cor*. Com que aquest poeta havia mort el 12 de juliol de 1959, podem plantejar la possibilitat que segurament el mecanografiat primer és anterior a la mort de Riba mentre que el manuscrit és posterior, ja que la mort motivà la dedicatòria que encapçala l'obra. En tercer lloc, cal observar, a més, que mentre en el document mecanografiat els textos d'«El Trobat» no tenien numeració, en el manuscrit els textos van amb números romans, com en l'edició de *Llibre d'amic* de 1977 (on no s'inclou el tretzè text, que no editarà, i, per tant, en seran quinze en lloc de setze). Llavors, excepte tres poemes, anaven escrits en prosa, en sintonia amb *Llibre d'amic e amat*, de Ramon Llull, que els inspirava. I en quart lloc, cal assenyalar que els dos poemes afegits en la primera part del quadern manuscrit i que es mantenen en el nou mecanoscrit posterior són «Són folles flors...» i «Morir de set».²

Desconexem quina fou la versió presentada a Gandia. Havia d'anar escrita a màquina, i per la cronologia podia anar dedicada a Riba: el llibre de Vinyoli té com a data d'acabament, a Begur, agost de 1959. La citació preliminar de Riba, curiosament, pertany a *Salvatge cor*, un títol que pren el sintagma d'un vers d'Ausiàs March, de qui aquell 1959 se celebrava en cinquè centenari de la mort i alhora amb qui es batejava el premi llavors instituit. Tanmateix, la cronologia d'aquesta hipòtesi és difícil d'ajustar: fou Pedreira el que envià el llibre, amb l'explicació a Fuster en carta del 25 d'agost de 1959. El marge de temps era massa ajustat perquè Vinyoli, en acabar-lo manuscrit, havia de passar-lo a màquina i que Pedreira en tingués un exemplar mecanoscrit, la qual cosa, pel poc marge de temps, tot i que no era impossible sí que era improbable. Suposem, per tant, que seria la primera versió mecanografiada.

Quan s'havien presentat a censura per a la seua edició el febrer de 1960, *Per l'escala secreta*, i el març de 1961, *El buscador*, i se n'havia autoritzat la seua publicació, tanmateix, la configuració del projecte de materials per al llibre *Realitats* comportà la desintegració de *Per l'escala secreta* (menys «El Trobat» o futur *Llibre d'amic*) i la reintegració d'*El buscador*, destinat a ser sobretot «El temps on es contempla», la primera part de *Realitats*.

2 En la reproducció dels textos de 1959 que realitzem al llarg de l'article, seguim el tercer document (número 2224) del Fons Vinyoli, de l'Arxiu Comarcal de la Selva, és a dir, la versió mecanoscrita que transcriu el quadern manuscrit (per tant, la redacció última de les de 1959), contrastada, tanmateix, amb el quadern manuscrit, document original (número 2226) que la motiva.

■ 4 Desintegració i dispersió del llibre

Aquell llibre acabat el 1959 –que romania inèdit– donà molt de rendiment posterior ja que redistribuí i reconfigurà els seus materials per a futures obres. «El Trobat», o segona part, era la primera versió del que coneixem com a *Llibre d'amic*, i la tercera part, «D'on, on, vers on?», seria un extens poema de *Realitats*. Pel que fa a la primera part de *Per l'escala secreta (poemes)*, intitulada «Morir de set» o «Coses clares» segons la versió, d'onze o de tretze poemes cadascuna, Vinyoli en destinà nou poemes al plec II, intitulat «L'aventura», dels materials o projecte «Realitats», plec que al capdavall era una reelaboració amb textos d'aquella primera part, els quals després s'ajornarien *sine die* (ja que no es publicaren dins el llibre *Realitats*) fins a la seua integració en l'elaboració definitiva d'*El griu* (1978) (quatre poemes i el text «L'hort tancat», que apareix afegit en la llibreta manuscrita, sobre vint-i-cinc del nou llibre; cal dir que dins del plec «L'aventura» n'hi havia un altre més que es destinaria a aquesta obra de 1978), *Cercles* (1979) (quatre poemes sobre vint-i-cinc d'aquest nou llibre) i *Cants d'Abelone* (1983, acabat el 1979) (dos poemes i un altre integrat dins «En el vent» sobre setze d'aquest nou llibre; cal indicar que dins «L'aventura» n'hi havia tres més d'aquesta obra de 1979). Com lúcidament va indicar Xavier Macià (2001: 653), d'aquest plec «L'aventura» sorgeix una triple aventura eroticoamorosa, poètica i espiritual, pels tres llibres que es despleguen. Tanmateix, no sols de «L'aventura», sinó sobretot –i abans– de *Per l'escala secreta (poemes)*.

Perquè en aquest llibre de 1959, que hem vinculat a Gandia, hi havia, en versió antiga, *Llibre d'amic*, quatre poemes de *Cercles*, quatre (més «L'hort tancat») d'*El griu*, dos poemes (que abans n'havien sigut tres) de *Realitats*, i tres de *Cants d'Abelone* i un d'*Encara les paraules* (1973); és a dir, poemes recuperats o reelaborats i publicats en obres sobretot acabades o editades a la fi dels anys setanta, entre 1977 i 1980. Quan Vinyoli va tornar a *Per l'escala secreta* per elaborar *Llibre d'amic*, s'hi generaren també *El griu*, *Cercles* i *Cants d'Abelone*. La revisió durant la segona part dels anys setanta no fou sols de la part d'«El Trobat» sinó també de la primera part de *Per l'escala secreta*, quasi tota inèdita, i fou d'on sorgiren alguns materials poètics per a les tres noves obres. Com va dir l'autor a la fi de 1977 en carta a Artur Sagués, «estic en plena feina d'acabar definitivament el meu proper llibre *El griu* [...] També treballo en el llibre *Cercles* i en *Cants d'Abelone*» (reproduïda per Solà, 2010: 410). La fi dels anys setanta, com la fi dels anys cinquanta, fou un moment intens per a la seua creació poètica. I tots dos moments tenien clares connexions i alguns textos coincidents.

Per posar l'exemple d'una de les obres, els poemes que amb el pas dels anys s'havien inclòs el 1978 en *El griu*, eren «L'arbre incandescent» (el 1959 intítulat «Coses clares»), «Abracem-nos arrossegats» i «Tot recobrat» (el 1959 tots dos dins l'intítulat «En el vent» i que contenia com a darrera estrofa el poema V de *Cants d'Abelone*) i «Les noces» (amb el mateix títol). A més, «L'hort petit» d'aquest nou llibre apareixia com a «L'hort tancat» dins el quadern manuscrit de l'obra de 1959, com a darrer text, com afegit després de la datació d'escriptura de l'obra.

Reproduïm el poema «En el vent», de l'obra de 1959, el qual incloïa en un sol poema el que esdevindrien tres textos, dos d'*El griu* («Abracem-nos arrossegats» –eren els primers quinze versos–, «Tot recobrat» –era el segon segment–) i un de *Cants d'Abelone* –el cant V. L'amor eròtic i el místic o l'espiritualitat, que tracten respectivament cadascuna d'aquestes dues obres, tenien, doncs, orígens compartits:

EN EL VENT

Aturem-nos, arrossegats
 pel màgic vent que singla
 cap a la nit: oh vastos, ai terribles
 paratges de silenci! Roques, averanys
 per tot el cel. I la claror nocturna
 del vent és a partir d'aquest
 sospir que fa més ample el moviment
 meravellat del cor.

Les mans floreixen

auxiliant-se amb un urgent fluir
 de mirra i foc que les ajunta. I és
 alt nodriment aquesta companyia
 sempre,
 quan per l'escala fosca davallam
 cap a secrets immòbils.

Oh pous, oh galeries de la nit,
 oh làmpares antigues i carboncles
 mai no tocats, i la llur de l'or
 en la tenebra. Somnis.

Tan avall,

que ja el riu subterrani salta fora:
 canvis de cel nocturn, remor vella del mar,
 tot recobrat en ordres diferents.

Oh, ja, falcons, alceu-vos a la caça
 del voltor que ens aguaita,
 que ens habita i contel·la,
 que ens eixampla i contreny.

De versos d'aquest poema prové el títol del poemari de 1959, per l'escala fosca que va cap als secrets. Hi ha vent, nit, cor, mar, escales, riu, caça, falcons, voltor..., és a dir, l'univers simbòlic més característic del seu autor sobretot durant els anys cinquanta. Fins i tot el riu subterrani connecta amb aquell d'*El Callat*. El vent porta a la nit, on es basteix la davallada per l'escala envers els tresors interiors i l'or. És al cor de la tenebra interior que brolla el riu subterrani i es produeixen les transformacions: torna la nit i la remor del mar recobrades. Els falcons, anhels de l'envolament del *jo*, van a la caça del voltor, aquell absolut que governa i regeix el *jo* poètic.

Els tres nous textos editats en *El griu* (1978) i *Cants d'Abelone* (1983, acabat el 1979), que derivaven del poema anteriorment reproduït, són:

ABRACENT-NOS ARROSSEGATS

Abracent-nos arrossegats
 pel vent que singla
 cap a la nit rocosa. Vastos
 paratges de silenci. Signes
 per tot el cel. Claror nocturna
 del vent. És a partir d'aquest
 instant que es fa més ample el moviment
 meravellat del cor.

Les mans flucixen.

TOT RECOBRAT

Pous, galeries, corredors de la nit,
 encesos llums, carboncles
 mai no tocats, i la lluor de lor
 dins la tenebra.

Somnis.

Tan avall

que ja el riu subterrani salta fora:
 canvis del cel nocturn, remor vella del mar:
 tot recobrat en un ordre distint.

CANT D'ABELONE V

Falcons del cor, alceu-vos a la caça
 de l'ocell invisible
 que tot d'una m'habita,
 que m'eixampla i em fuig.

Un cas semblant, per ser vinculable l'original a més d'un text posterior, és el del llarg poema de 1959 intitulat «Els alífers», el qual, el 1979, s'abreujà considerablement en el poema «Un vol d'ocells», de *Cercles*, i el 1976, el que havia sigut l'estrofa final anà a parar, com a final, al poema «El banc de pedra», de *Vent d'aram*.

També de *Cants d'Abelone* hi havia en el llibre de 1959, a més del V, els cants I i XIII. El poema «Són folles flors...», del quadern manuscrit de *Per l'escala secreta (poemes)* i no inclòs en el primer mecanografiat de l'obra, va passar a ser-ne el XIII.³

SÓN FOLLES FLORS...

Són folles flors aquestes que hem collit
per la insegura riba, daltabaix dels somnis.
La vida se'n corona i magnífica,
la pura amb gest de mar.
No ens cagui de ligar-la: damunt l'ona
l'escuma dura més; que voli lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
mentre mirem el fons del precipici
on a la fi caurem com el seu crit.

XIII

Estranyes flors, aquestes que he trobat
per la ribera de l'insomni: xiscles
de vent i diamants d'escuma
brillant al sol.

He vist la vida coronar-se'n,

la folla amb gest de mar.
No em vagui de ligar-la –damunt l'ona,
l'escuma dura més-; quedi ben lliure,
sola i escabellada dalt les roques,
indòmita.

Mesuro la fondària

on a la fi caurà desfeta en crits.

Respecte al llibre *Cercles*, per mostrar-ne algun exemple, el 1959 hi havia dins *Per l'escala secreta (poemes)* el text següent:

3 L'altre poema, «Morir de set», afegit en el quadern manuscrit respecte al primer mecanografiat, va ser reelaborat posteriorment en el text «Ardent passatge», publicat en la revista *Els Marges* l'any 1976 i no inclòs en cap poemari.

PER JA NO PERDRE'NS

Hem aturat el vol de les estrelles,
incoercible, tens, per ja no perdre'ns
més en el bosc.

He dit una cançó
baixant la veu, perquè de nit anés
pura i secreta per amunt dels arbres.

Hem suplantat els somnis: una,
l'hora del guany, aquesta: que morim
a la foscor i naixem al clar quiet
de la nit invisible.

El 1979, dins *Cervles*, es publicà amb la modificació del títol, una clara reducció de versos i algunes alteracions rellevants sobretot a la fi:

HE DIT UNA CANÇÓ

He aturat el vol de les estrelles,
incoercible, cec, per ja no perdre'm
més en el fosc, he dit una cançó,
baixa la veu, perquè es faci, de nit,
ardent i gran entre el fullar dels arbres.
He suplantat els somnis.

■ 5 Crisi i valoració immediatament després de 1959

Efectivament, el jurat de Gandia no sols havia de triar per al guardó entre dos llibres de poesia, *Vacances pagades*, de Pere Quart, i *Per l'escala secreta (poemes)*, de Joan Vinyoli, sinó entre dos itineraris per a la poesia catalana, camins situats als antípodes estètics. Arribava, per a la poesia catalana, l'hora de la poesia social. Va poder condicionar en el veredict del jurat la no presència de Riba? Va influir en l'evolució vinyoliana i en les reorganitzacions poètiques d'aquesta obra de 1959 el fet de no obtenir aquell premi a Gandia en un moment cabdal per a ell per la seua intensa eferescència creativa?

Tres anys després el mateix Fuster, que havia sigut membre del jurat, aplaudia el 22 de juny de 1963, des de *Destino*, l'aparició del poemari *Realitats*, el qual comportava una reorientació parcial de la poesia vinyoliana envers la realitat, i ho feia amb una ressenya ben positiva intitulada «Libros catalanes. Un editor y dos poetas», en la qual els referits eren l'editor Josep Pedreira i els poetes Joan Teixidor i Joan Vinyoli. L'única ressenya positiva

que va tenir el laboriós nou llibre vinyolià de 1963, *Realitats*, fou aquesta de Joan Fuster; i en clar contrast amb la que Jordi Maluquer va publicar en *Serra d'Or* el juliol de 1964, Fuster deia coses com: «cuando todos chismorreamos no poco sobre el realismo –con ganas o sin ganas– el libro de Vinyoli viene a terciar sobre el asunto con su acento particular [...]. Vinyoli es un poeta serio, exacto, inquietante. *Realitats* lo confirma». La carta d'agraïment de Vinyoli a Fuster, inèdita, fou immediata, del 9 de juliol de 1963, i ben clara al respecte: «Tinc la impressió que entorn d'aquest llibre s'ha anat creant o s'ha creat de cop, per motius no literaris, una espessa capa de silenci. Potser m'equivoco. El cert és que les seves paraules van fer-me una companyia especial».

No ens consta que hi hagués resposta des de Sueca, tal vegada perquè aleshores Joan Fuster es trobava immersit en plena persecució regional i franquista a causa de la publicació del seu *El País Valencià*. També Vinyoli en aquell moment històric es trobava ben desconcertat no sols per l'inesperat poc ressò de *Realitats*, considerat per ell com un «insult», sinó perquè, a més, aquest s'afegia a la decepció anterior que el 1956 ja li havia ocasionat la poca recepció d'*El Callat* i tal vegada, més puntualment, a la del desenllaç del premi de Gandia de 1959. «Oi que *El Callat* mereixia un altre tracte?», havia preguntat el poeta a Joan Oliver (reproduït per Solà, 2010: 201). Sens dubte. La crisi personal creixia curiosament en un moment de plenitud poètica.

L'any 1959, Fuster, Castellet i Espriu, no sols van escollir un llibre nou per a un premi nou, sinó una ruta per a la poesia catalana d'aquells anys: la de la poesia social en lloc de la continuació de la tradició simbolista. El primer desenllaç de la decisió fou la publicació del guardonat *Vacances pagades*, de Pere Quart. El segon, que Vinyoli, en no editar *Per l'escala secreta*, reelaborà els materials, primer immediatament per a «L'aventura», dins el projecte «*Realitats*», i després com a resultats editats: *Llibre d'amic* i una base comuna i compartida distribuïda en *El griu*, *Cercles* i *Cants d'Abelone*. Aquestes obres de la fi dels setanta basteixen el pont innegable d'accés als tres darrers poemaris, els dels anys vuitanta, i alhora tenen clares connexions amb els de la segona part dels cinquanta, quan Vinyoli progressivament esdevenia el separat, aquell que canta en la tercera part del seu poemari *Realitats*. Qualsevol lectura integral i completa del darrer Vinyoli ha de tenir ben present, i com a imprescindible, aquella producció dels anys cinquanta. ■

■ Bibliografia

- AA.DD. (1986): *Joan Vinyoli*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Carbó, Ferran (1990): *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària*, València / Barcelona: Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1991): *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1995): *La freda veritat de les estrelles (Lectures de Joan Vinyoli)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2006): «Una espessa capa de silenci?. Notes a propòsit d'uns textos de *Domini màgic*», dins Macià / Solà (eds.), 137–162.
- Fuster, Joan (1963): «Libros catalanes. Un editor y dos poetas», *Destino* 1350, 22-VI-1963.
- (1975): «Victoria sobre el silencio», *Tele-eXprés*, 16-VI-1975.
- (1997): *Correspondència*, vol. 1, València: Edicions Tres i Quatre,
- (1998): *Correspondència*, vol. 2, València: Edicions Tres i Quatre.
- (2009): *Correspondència*, vol. 11, València: Edicions Tres i Quatre.
- (2010): *Correspondència*, vol. 12, València: Edicions Tres i Quatre.
- Macià, Xavier (2001): «Apèndix i notes explicatives i complementàries», dins: Vinyoli, Joan: *Obra poètica completa*, Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 579–697.
- / Solà, Pep (eds. 2006): *I cremo tot en cant, Actes del 1er Simposi Internacional Joan Vinyoli*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Martí i Pol, Miquel (1979): «Pròleg», dins: Vinyoli, Joan: *Obra poètica 1975–1979*, Barcelona: Crítica, 7–28.
- Parcerisas, Francesc (1991): «*Obra poètica 1975–79 de Joan Vinyoli*», «Algunes observacions sobre la poesia última de Joan Vinyoli», «A manera de pròleg a *Passeig d'aniversari*» i «La poesia de Joan Vinyoli», dins: *L'objecte immediat*, Barcelona: Curial, 112–150.
- Reduccions* (1983): 20, setembre, Dossier sobre Joan Vinyoli.
- Sala-Valldaura, Josep Maria (1985): *Joan Vinyoli*, Barcelona: Empúries.
- Solà, Pep (2010): *La bastida dels somnis. Vida i obra de Joan Vinyoli*, Girona: CCG / Fundació Valvi.

Sopena, Mireia (2011): *Josep Pedreira, un editor en terra de naufragis*, Barcelona: Proa.

Triadú, Joan (1985): *La poesia catalana de postguerra*, Barcelona: Edicions 62.

Vinyoli, Joan (2001): *Obra poètica completa*, Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona.

— / Martí i Pol, Miquel (1987): *Correspondència. Barcelona / Roda de Ter*, Barcelona: Empúries.

- Ferran Carbó, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Universitat de València, Facultat de Filologia, Avda. Blasco Ibáñez, 32, 6, E-46010 València, <ferran.carbo@uv.es>.

Zusammenfassung: Die vorliegende Studie befasst sich mit der Beteiligung des Dichters Joan Vinyoli an der ersten Ausschreibung des *Premi Ausiàs March* von Gandia, eines 1959 erstmals vergebenen Preises, bei der der Autor mit dem Gedichtband *Per l'escala secreta* in die Endausscheidung kam, die dann aber zugunsten von Pere Quart mit *Vacances pagades* ausfiel. Es werden das handgeschriebene Original sowie zwei maschinengeschriebene Versionen des Buchs dokumentiert und gegenübergestellt, die allesamt dem Archiv Vinyolis entstammen, da das Werk unveröffentlicht blieb; allerdings wurden die Dichtungen später wiederverwendet, neu angeordnet und in andere Gedichtbände eingebracht. Für die Studie wurde darüberhinaus Korrespondenz zwischen den Mitgliedern der Jury des Ausiàs-March-Preises, Joan Fuster, Josep Maria Castellet und Salvador Espriu, konsultiert. ■

Summary: This study deals with the participation of the poet Joan Vinyoli in the first announcement of the *Ausiàs March de Gandia* Prize created in 1959, in which he was a finalist for his book of poems *For the Secret Staircase* (*Per l'escala secreta*) while Pere Quart was the winner with *Paid Holidays* (*Vacances pagades*). The original and two typewritten manuscripts of the unpublished book, preserved in Vinyoli's archive, are contrasted. Although the work remained unpublished, the poetic materials were later spread and reused, mainly for the development of other books. Finally, the letters exchanged between members of the prize jury – Joan Fuster, Josep Maria Castellet and Salvador Espriu – are revised and taken into account. [Keywords: Vinyoli; Ausiàs March prize in 1959; *For The Secret Staircase*] ■

El lèxic del *Libre de caça* en el DCVB

Antoni Mas i Miralles (Alacant)

■ 1 Introducció¹

Durant l'edat mitjana es produeix una revolució des del punt de vista lingüístic: els tractats tècnics i científics, que fins aleshores eren camp privatiu per al llatí, comencen a conèixer altres llengües. Així les llengües anomenades “vernacles” desplacen la llengua de referència dels àmbits formals i inicien el procés d'expansió per tots els registres escrits. És, doncs, el procés que coneixem amb el nom de *vernacularització* (Cifuentes, 2006). I, en aquest context, els tractats de falconeria medievals en constitueixen un bon exemple. Actualment comptem amb un nombre ben destacat d'obres d'aquest gènere datades en l'edat mitjana. Aquests manuals tècnics tenien unes característiques especials pel que fa a la producció i als seus destinataris, ja que hem de tenir en compte que la falconeria era considerada una activitat social i un esport de reis i nobles.²

Com ja hem comentat, a partir del segle XIII–XV les llengües romàniques, entre altres, inicien el procés de substitució del llatí³ i, per tant, el català no serà una excepció en aquest escenari. Sabem que en terres de la corona catalanoaragonesa circulaven un nombre significatiu d'aquests exemplars elaborats com a traduccions o versions en català, alguns dels quals seran ben coneguts per la península i també pel continent durant aquest període.⁴

1 Aquest treball s'ha realitzat en el marc del projecte d'investigació *Edició crítica digital de textos hagiogràfics de la literatura catalana de los siglos XV y XVI* (Ref. FFI2009-11594) del Ministeri de Ciència i Tecnologia.

2 Per a una introducció sobre els orígens de la falconeria vegeu Fradejas (2004, 19–24) i per a la falconeria a l'edat mitjana Van Abeele (1994). Per a un estat de la qüestió sobre els tractats de falconeria catalans conservats i sobre els que s'han editat fins ara, vegeu Fradejas (1993), Garcia Sempere (1999), Fradejas (2008), Cifuentes (2006), i l'espai web *sciència.cat* [<http://www.sciencia.cat/biblioteca/catalegdobres.htm>].

3 Tot i que, per la procedència del gènere, també comptem amb obres escrites en àrab.

4 Vegeu la repercussió i la influència de les obres de falconeria escrites en català en la introducció de Garcia / Mas / Arronis / Càmara (2013).

■ 2 El *Libre de caça*

En aquest context, el *Libre de caça* és un tractat català de falconeria dels més extensos i, possiblement, un dels més interessants d'aquest gènere. Es conserva en un testimoni únic, el còdex de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València (ms. 505), que no recull cap altra obra, en bon estat de conservació i amb les cobertes i l'enquadernació originals, de manera que podem dir que ha arribat fins a nosaltres quasi intacte, amb l'excepció que hi manquen els tres fulls del principi i, a més, els fulls del final es troben esgarrats. Tot i que el manuscrit no porta ni data ni autor, tot fa pensar, per l'estudi codicològic, paleogràfic i lingüístic, que és una obra de finals del XV o dels primers anys del XVI a tot estirar. El contingut i l'estil homogeni suggereixen un sol autor, que en la compilació de textos anteriors reordena i hi afegeix informació nova. Com veurem, diferents aspectes indiquen que es tracta de la còpia d'un antígraf, que podria tenir el mateix format que aquest volum. El manuscrit conté, en quasi cent folis i en cent quaranta-un capítols, una detallada descripció de les atencions que necessitaven les aus de presa, amb continuades referències de tipus ornitològic, cinègic o higiènic, a més a més de la descripció dels símptomes i dels remeis mèdics que s'aplicaven a les diferents malalties.

D'altra banda, el valor lingüístic del *Libre de caça* està fora de tot dubte si tenim en compte diverses consideracions. En primer lloc, hem d'assenyalar que es tracta d'un text redactat probablement a finals del segle XV o a inicis del XVI, com ja hem esmentat, tot just quan el regne de València vivia la seua època d'esplendor literària i cultural. A més, cal tenir present que l'autor del manuscrit compila informació d'altres obres, d'altres èpoques i també de llengües diferents. Per això hem de subratllar que l'autor treballa, per una banda, amb textos d'estrats diacrònics anteriors, fet que provoca l'aparició d'arcaïsmes lingüístics, i, per una altra, amb textos redactats en altres llengües. Entre els manuals que serviran de font al nostre autor, tenim confirmat el *Libro de falcoaria* del portugués Pero Menino i el *Libro de la caza de las aves* del castellà Pero López de Ayala.⁵ Aquest mateix fet de posar en contacte llengües i realitats diacròniques diferents ens possibilita constatar-hi l'evolució de la llengua, en uns moments determinants per a la fixació lingüística del català, i del valencià en particular, i ens ajuda a conèixer les diferents solucions adoptades per la llengua a fi de cohesionar en un mateix text fragments d'èpoques i de llengües diferents.

5 La influència d'aquestes dues obres sobre el *Libre de caça* ja ha estat estudiat en García / Mas / Arronis / Càmaras (2013).

En segon lloc, cal ressaltar la temàtica del text. Si bé la majoria d'estudis lingüístics medievals es basen en textos literaris, administratius o judicials, pocs són encara els documents estudiats que escapen d'aquests àmbits d'ús. Per això, analitzar un document tècnic, com és un tractat de falconeria, no suposa només conèixer de primera mà un lèxic específic —en aquest cas de falconeria, medicina i botànica, principalment—, sinó també aprofundir en el coneixement de l'estil i el registre d'aquest tipus d'obres que tenien uns lectors potencials que formaven part d'una elit social molt determinada, com ja hem assenyalat, de reis i de nobles.

Finalment, cal remarcar que el lèxic específic de la falconeria abraça diversos camps semàntics. Hi trobem noms d'animals i de diferents espècies d'aus, termes referits a la seua anatomia, els utensilis que feien servir els seus curadors, les malalties (amb un ampli ventall de símptomes i diagnòstics) i els remeis que s'hi aplicaven. Aquests remeis incloïen, per un costat, un vast vocabulari botànic (a partir de les diferents herbes, fruits, arbres, etc.) i, per un altre, un vocabulari referit a una alimentació concreta, com una mena de “dieta”, a fi de tractar les diferents malalties. Sense oblidar tot el vocabulari dels instruments que la medicina d'aleshores posava a l'abast dels curadors d'aquests animals.

■ 3 Objectius

Arribats en aquest punt, volem ressaltar que el *Libre de caça* va formar part de l'inventari d'obres que forniren el cabal lèxic recollit pel *Diccionari Català-Valencià-Balear* (DCVB o *Diccionari*), també conegut pel nom dels seus autors, *Diccionari Alcover-Moll*. Cal tenir en compte que aquest tractat podia aportar un vocabulari específic amb què poder omplir els camps semàntics més relacionats amb la falconeria. Així, a l'inici del *Diccionari*, on es reproduïx tota la bibliografia consultada, en la pàgina xxxi trobem la referència [Anim. Caçar] *Libre d'animals de caçar*.⁶ Cal remarcar que dins d'aquest camp de la falconeria altres dos manuscrits (el *Llibre dels ocells de caça* i el *Libre del nodriment e de la cura dels ocells, los quals se pertanyen a caça*) es van buidar també per a la confecció d'aquest *Diccionari* (Querol, 2005).

6 Com a possible hipòtesi cal apuntar que, atès que el manuscrit es trobava a la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, com ja hem apuntat més amunt, no és d'estranyar, doncs, que fos el mateix Manuel Sanchis Guarner, el col·laborador que s'afegí al grup redactor a partir de 1943, quan ja estava publicat el volum I i II, qui es va encarregar de llegir el manuscrit valencià i fer-ne les corresponents fitxes lèxiques.

En aquest treball ens proposem, en primer lloc, fer un inventari el més ampli possible del vocabulari del *Libre de Caça* que enregistrem al DCVB, a fi d'analitzar les veus que hi incorpora. Al mateix temps anotem el recull lèxic que va ser estudiat també per Joan Coromines, ja que alguns d'aquests mots apareixen al seu *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana* (DECat), tot i que l'anàlisi d'aquestes veus la féu de manera indirecta, per mitjà de la consulta del DCVB. Finalment, també volem comprovar el tractament lexicogràfic que ha rebut aquesta recopilació en la normativa actual a partir del *Diccionari de la Llengua Catalana* (DIEC en la 2a edició).

En segon lloc, a partir d'aquest inventari lèxic pretenem fer la classificació següent:

- a) Veus que apareixen enregistrades al *Diccionari* només amb referències al *Libre* i, per tant, formen part del grup d'hàpax que aporta el nostre manuscrit.
- b) Mots polisèmics que a partir de la nostra obra serveixen per a ampliar el nombre d'accepcions. En aquest cas, les accepcions només tenen de referència els exemples del nostre text.
- c) Veus i accepcions en la definició de les quals trobem, al costat de la documentació d'altres obres, una referència també al nostre text.

■ 4 Anàlisi lèxica

En aquest punt, analitzem els mots que trobem al *Diccionari*, la majoria dels quals són també els que més interès lexicogràfic presenten. Hi incloem les veus tal com les enregistrem al *Libre*, en singular i en lletra negreta, indiquem la caracterització gramatical en cursiva, assenyallem la variant gràfica del mot que aporta el DCVB i la definició que en dona i, finalment, comprovem la situació d'aquest mot al DECat i també al DIEC. Si l'entrada presenta variacions, triem la més pròxima a la forma estàndard i posem entre parèntesi les altres variants. Les formes verbals les entrem per l'infinitiu. Quan aquesta forma verbal no apareix al document, la reconstruïm i li posem un asterisc.

acarerar *v tr* El DCVB recull *acarerar*, amb aquesta grafia antiga, com un hàpax i ens remet a *acarerrar*, que té el significat d'“anar davant”, ‘dirigir a un lloc’ o ‘acostumar, avesar’. Està acceptat pel DIEC amb el mateix significat. (18r-23).⁷

7 Remetem el lector a l'edició d'aquest manuscrit en Garcia / Mas / Arronis / Càmara

- afollar** *v tr* ‘Ferir una persona o animal inutilitzant-li algun membre’. Aquest mot apareix com a segona accepció al DCVB en companyia d’altres referències. També l’anotem al DIEC. (6v-21).
- alcàncer** *m* ‘Càncer, tumor maligne’. És un altre hàpax. Coromines en fa referència i parla de la variant arabitant de *mal de alcàncer*. (s.v. *cranc*). El DIEC només recull *càncer*. (53v-14).
- alcofollera** *f* ‘Vas per tenir-hi alcofoll’. Un altre hàpax que enregistrem al DCVB. També apareix al DIEC. (48v-21).
- alejar** *v intr* El DCVB recull aquest mot en la primera accepció amb el significat d’‘Agitar les ales’. El DIEC ens remet al mot *aletejar*. (94r).
- alesna** *f* ‘Eina que empren els sabaters’. El mot el trobem al DCVB com un hàpax més, i ens remet a *alena*. El DECat en justifica la variant més etimològica derivada d’ALISNA (s.v. *alena*). El DIEC només recull *alena*. Molt possiblement el copista català reproduïx la paraula que troba en el text castellà de López de Ayala (*Para que esté firme forada con una alesna muy delgada*, c. XLVI).⁸ (28r-24).
- alosna** *f* ‘Planta *Artemisia absinthium*’. Apareix al DCVB com un hàpax més. Coromines al DECat el relaciona amb el *donzell* (s.v. *alosa*). El DIEC no recull aquest mot. Trobem el mot *alosna* en el text portugués de P. Menino (*lavalbe con o dito vinbo e alosna*, p. 62)⁹ i també en el castellà de López de Ayala (*e toma otro día el alosna que es el asenxo amargo*, c. XXXII). (81v-22, 82v-13).
- apotronconat** *adj* El DCVB recull el mot *potronconat* com un adjectiu antic i amb una referència a aquesta obra, però no hi aporta el significat. És un hàpax més. En canvi, Coromines també esmenta *potronconat*, en referència a la nostra obra, i amb el sentit de ‘petit però ja no menut (animal)’ (s.v. *poltre*). El DIEC no el recull. (60r-28).
- armodàtil** *m* ‘Hermodàtil’. ‘Arrel d’una planta que s’emprava en farmàcia especialment com a purgant’. Entre els diversos fragments que recull el DCVB, el tercer fa referència al nostre *Libre*. No apareix al DIEC. (17r-8).
- avenar** *v tr* ‘Fer anar per una vena’. Aquest mot és un altre hàpax que trobem al DCVB. No apareix al DIEC. (45r-27).

(2013). Documentem cada mot amb el número de la pàgina, si és recto o verso, i, separat per un guionet, el número de la línia, sempre d’acord amb l’edició esmentada.

8 Indiquem el número del capítol a partir de l’edició de J. Fradejas en <<http://www.aic.uva.es/clasicos/ayala/ayala-texto.html>>.

9 Indiquem el número de la pàgina segons l’edició de Rodrigues (1931).

- aygua congelada** *f* ‘Malaltia dels falcons i altres aus carnisseres’. Aquesta cinquena accepció del mot *aygua* està documentada només en el nostre text. El DIEC no recull aquesta accepció. (42v-32, 42v-33, 43v-14, etc.).
- ayguanuz** *f* ‘Hidropesia’. El DCVB recull el mot com un hàpax més sense donar-ne cap definició. Al DIEC no hi apareix. (67v-6).
- bascós** *adj* ‘Inquiet’. Apareix al DCVB en la primera accepció del mot, en companyia d’altres referències. També el trobem al DIEC. (35r-6, 80v-22, 80v-26).
- blancor** *f* ‘Clapa blanca’. El DCVB introdueix aquest mot en la tercera accepció. El DIEC no el recull amb aquest significat. (48v-15, 48v-17).
- blancura** *f* ‘Blanquinós que es forma dins l’ull i dificulta la visió’. El DCVB documenta el mot amb aquest sentit, però el DIEC no el recull. (49r-2, 49r-3, 49v-30).
- brach** *f* ‘Postema, matèria supurada’. El DCVB utilitza aquesta obra per a documentar la segona accepció. El DIEC també recull aquest mot. (68v-14, 71v-8, 71v-27).
- burcalastorit** *m* ‘Pimpinella’. És un altre hàpax del DCVB. No el trobem al DIEC (49v-30).
- buruga** *f* El DCVB enregistra aquest mot del qual només proposa la possibilitat de referir-se a *berruga*. És un hàpax més. Amb aquesta forma, no el recull el DIEC. (57v-30).
- cagafferro** *m* ‘Escòria de carbó i metall cremat’. La primera accepció del mot al DCVB només recull la referència a la nostra obra. També l’enregistrem al DIEC. (36v-1, 41r-11).
- cagamussa** *f* El DCVB remet a *cagamuja* amb la definició ‘Planta de la família de les euforbiàcies: *Euphorbia lathyris*’. Entre altres referències que enregistrem al *Diccionari*, hi trobem el nostre text. A partir de la nostra obra, Coromines dóna la definició de ‘purga molt enèrgica, variant de ricí’ (s.v. *cagar*). El DIEC recull la forma *cagamuja*. (7r-30, 7v-2, 14r-3, etc.).
- canyafistola** *f* ‘Canyafistula’. Nom d’una planta que enregistrem al DCVB com un hàpax més. També apareix al DIEC. (25r-3, 25v-5, 25v-7).
- capeller** *adj* ‘Avesat a dur capell’. Aquesta segona accepció es documenta només amb el nostre text. El DIEC no introdueix aquesta accepció. (7v-15, 7v-16, 9v-26).
- carnús** *m* ‘Carn dolenta adherida al cuiró d’un animal escorxat’. Aquesta segona accepció té com a única referència la nostra obra. Al DIEC apareix també com a segona accepció. (70r-11).

- cas** *m* 'Esquena de ganivet o d'una altra eina, o sia, la part oposada al tall'. Aquest significat apareix al DCVB en la primera accepció, mentre que al DIEC és la segona. (16r-20).
- cascament** *m* 'Debilitació produïda per contusió'. Entre les diverses referències, hi enregistrem també el nostre *Libre*. El DIEC també el recull. (20v-14, 26v-17, 26v-19, etc.).
- cateníz** *m* 'Espècie d'ungüent que usaven els cirurgians'. És un altre hàpax. No apareix al DIEC. (41r-2, 41r-3).
- clau** *m* 'Tumor que es forma en les garres de les aus rapaces'. El nostre text aporta aquesta cinquena accepció al DCVB, mentre que al DIEC és la segona. (37v-16, 39r-19, 39v-14, etc.).
- clusa** *f* Segurament es refereix a un lloc clos, tancat. El DCVB recull el mot amb dues referències al nostre text però no n'aporta el significat. El DIEC no recull aquesta accepció. (18r-9, 18r-13, 18r-15, etc.).
- cobertors** *m pl* 'Les plomes que cobreixen la cua dels ocells'. Aquesta tercera accepció que trobem al DCVB és possible gràcies al nostre text. El DIEC no la recull. (5v-25).
- collar** *f* 'Via o faixa de color diferent que tenen en el coll alguns ocells i altres animals'. El nostre text documenta la huitena accepció. El DIEC també la recull. (5v-13)
- coltell** *m* 'Cadascuna de les plomes més amples de l'ala d'una au'. Aquesta sisena accepció només està documentada amb la nostra obra. Aquesta accepció no apareix al DIEC. (5v-19, 5v-20, 5v-21).
- comiat** *m* 'La primera ploma de la punta de l'ala d'una au de caça'. Amb aquest significat, el mot esdevé un altre hàpax. Coromines a partir del nostre text explica la metàfora del mot: «sembla ser el mateix que *comiat* 'acció de fer adéu' per una imatge fantasista dels trobadors falconers, que compararien el moviment de les ales en aixecar el vol de l'ocell amb el de les mans d'un que se'n va» (s.v. *comiat*). El DIEC no recull aquesta accepció. (5v-17, 5v-19, 89v-4, etc.).
- consolda** *f* 'Planta de la família de les borraginàcies'. El nostre text, entre altres, documenta aquest mot al DCVB, també recollit al DIEC. (81r-26, 81r-28, 82r-15, etc.).
- copró** *m* 'Extremitat movable on estan les plomes de la coa'. El DCVB fa referència al nostre text entre altres. El DIEC remet a *rabada* que és la part equivalent en el cos humà. (21v-13, 29r-19, 77v-32).
- coral** *m* 'Ploma de les més petites d'un ocell'. Amb aquest significat, el DCVB recull un altre hàpax. Aquesta accepció no apareix al DIEC. (5v-21, 5v-23).

- costribar** *v tr* ‘Constipar, obstruir els conductes del cos’. És un altre hàpax del DCVB, mot que el DIEC tampoc reconeix. (80r-4).
- crestiri** *m* Mena de lavativa. El DCVB el documenta amb dos exemples, un del nostre text. El DIEC no el recull. (66v-22, 66v-30, 67r-30).
- curall** *m* ‘Piloteta de plomes fluïxes, de roba usada o de cotó, abeurada de substàncies medicinals’. Aquesta segona accepció del mot ve documentada sols amb dos exemples del nostre text. El DIEC no el reconeix. (12r-29, 23v-23, 23v-30, etc.).
- denejar** *v tr* ‘Netejar, purificar en general’. El DCVB i el DIEC recullen el mot. Al *Diccionari* apareix documentat amb la nostra obra. (50v-25, 52r-6, 55r-29, etc.).
- desensaginar** *v tr* ‘Desengreixar; fer perdre el greix o saïm’. Aquest és un altre hàpax que trobem al DCVB, mot que el DIEC no recull. (13r-25, 88v-15).
- desfeta** *f* ‘Queratitis, inflamació de la còrnea’. El *Diccionari* el recull com a cinquena accepció. El DIEC no inclou aquesta accepció. (48v-15, 48v-17, 48v-33, etc.).
- destempar** *v tr* ‘Destrempar’ ‘Dissoldre’. Al DCVB apareix com a segona accepció mentre que al DIEC no trobem el mot amb aquest sentit. (25v-5, 25v-8).
- desvinçar** *v tr* És un altre hàpax que el DCVB no defineix i que tampoc no trobem al DIEC. (10v-7).
- didalera** *f* ‘Didal de roba, goma, cuiró o altra matèria flexible, per a protegir un dit malalt’. El DCVB documenta el mot amb un fragment del nostre text. El DIEC no recull aquesta accepció. (42v-25).
- dompde** *adj* Es refereix a l’ocell domdat o domesticat. Aquest mot és un altre hàpax del DCVB que no recull el DIEC. (4v-15, 7v-13, 8r-7, etc.).
- durulló** *m* ‘Porció de pell més dura’. Al DCVB hi ha una referència del nostre text, mot que el DIEC no enregistra. (37r-15, 41v-23, 54r-7, etc.).
- empostemar** *v intr* ‘Apostemar’. Hàpax recollit pel DCVB i que no trobem tampoc al DIEC. (4v-15, 7v-13, 8r-7, etc.).
- encapellar** *v intr* ‘Posar als falcons de caça un cobricap que només els deixava al descobert el bec’. El DCVB recull una referència de la nostra obra. El DIEC enregistra el mot però amb un altre sentit ‘Enganxar un cap (en un pal, un norai, una bita, etc.), per mitjà d’una baga feta al seu extrem’. (7v-33).
- encontre** *m* ‘La part d’una ala adherida al pit de l’aucell, o la part de cama adherida al cos d’un animal’. Aquesta és la quarta accepció al DCVB,

entre les referències que hi trobem, la primera és la del nostre text, acció que el DIEC no recull. (26v-16).

encruellar* *v tr* ‘Encreuar’. El trobem al DCVB com un altre hàpax, però al DIEC tampoc no hi apareix. (40r-31, 40v-3, 40v-4, etc.).

enfastigar* *v tr* El DCVB ens remet a *fastiguejar* amb referències a tres obres, una de les quals és la nostra. Al DIEC no el tenim. (12v-6, 85v-7, 87v-12).

enfitar *v tr* ‘Atipar excessivament’. El nostre text documenta aquesta primera acció, recollida també pel DIEC. (35v-30, 36r-8, 51v-12, etc.).

ensanir. *v* ‘Fer sà; guarir’. El *Diccionari* recull una referència del nostre text en la primera acció, d’un mot inexistent al DIEC. (43v-32, 89v-15).

escatir *v tr* ‘Tallar una cosa sobrerà’. Aquesta primera acció del mot ve documentada, entre altres, en el nostre *Libre*. Coromines al DECAt esmenta que el nostre text i un inventari de 1410 «mostren que així es feia amb les puntes de les ales dels ocells captius, i amb les ungles i becs de presa, car no convenia que fossin massa llargues» (s.v. *escatir*). Apareix també al DIEC. (27v-18, 27v-20, 27v-29, etc.).

esllanguir *v tr* ‘Allanguir’. Apareix esmentat al DCVB en una de les referències. No apareix al DIEC. (88v-15).

esmenugar *v tr* ‘Desmenussar’. Un altre hàpax que no enregistrem al DIEC. (10v-18, 57v-2).

esmirla *f* ‘Falcó de casta petita’. El DCVB i el DIEC recullen el mot. (87r-29, 87r-33)

esmirilar *v tr* ‘Evacuar’. El DCVB documenta el mot en diverses obres i també en el nostre text. A partir d’aquesta referència, Coromines aporta la informació següent: «De la mateixa idea deu venir *esmirilar*, terme només aplicat als ocells de caça, en els 4 testimonis que en cita AlcM, s. XV, *cf.* “fa’ls mal e fa’ls massa esmirilar e aflaquexen” en els Animals de Caçar: es diria primer *un falcó esmirilat* volent dir ‘un falco tan migrat que sembla un esmirle’» (s.v. *esmerla*). El DIEC no recull el mot. (60r-25).

esplomissar *v tr* ‘Llevar les plomes o el plomissó’. Al DCVB hi ha una altra referència al nostre document. Sí que el recull el DIEC. (8v-29).

estantís *adj* ‘Que no és fresc; que comença a corrompre’s, a passar-se, a tornar dolent’. El DCVB documenta el mot, recollit igualment pel DIEC. (20v-33, 36r-1, 43r-2, etc.).

estopada *f* ‘Porció d’estopa usada per a aplicacions medicinals externes’. El DCVB documenta el mot amb la nostra obra. El DIEC també el recull però amb un altre sentit. (39r-3, 59v-23, 59v-30).

- esvenar** *v tr* ‘Tallar una vena’. És un altre dels hàpaxs que trobem al DCVB i que tampoc apareix al DIEC. (41v-3, 41v-4).
- fabaraç** (fabaraz) *m* ‘Planta renunculàcia de l’espècie *Delphinium staphisagria*’. La forma *fabarraç* que reproduceix el DCVB compta amb un exemple de la nostra obra. Cal assenyalar que al DECAt és la ‘grana del cap’, perquè s’usava per als polls. (s.v. *fabarràs*). En aquest cas també el copista reporta la forma del text castellà (*A las vezes acaesçe que dan los caçadores a sus aves más fabarraç de lo que cumple*, c. XVII). El DIEC només recull la forma *estafisàgria*. (34v-29, 34v-33, 44r-20, etc.).
- fordacho** *m* ‘Llangardaix’. El DCVB el documenta en la primera accepció amb un exemple del nostre text. Possiblement siga també la primera referència documental. En canvi, Coromines aporta ja alguna referència del segle XV i altres dues del XVI, una de les quals és del nostre text. (s.v. *llangardaix*). El DIEC remet a *llangardaix*. (23r-1, 48v-19).
- fetge** *m* Nom de planta. La tercera accepció està documentada únicament amb el nostre text. El DIEC recull l’accepció de *fetge de vaca*. (57r-16, 57r-31).
- filandre** *m* ‘Cuc paràsit de l’aparat digestiu de certs aucells’. El nostre text aporta la primera documentació del mot, que enregistrem també al DIEC. (76v-20, 76v-22, 76v-34, etc.).
- fixar** *v intr* ‘Abstenir-se; passar sense una cosa (sense usar-la, tenir-la, sofrir-la)’. El DCVB utilitza la nostra obra per a documentar la segona accepció. Està recollida també al DIEC. (84r-7).
- fluxell** *m* ‘Pelussa fina o plomissó dels ocells’. Entre altres referències, tenim també la de la nostra obra, recollit també pel DIEC. (6v-30, 42r-25, 81v-5, etc.).
- formiga** *f* ‘Podridura que es produeix a les potes dels animals de peu rodó i a les plomes dels ocells’. Aquesta és la quarta accepció, amb referència entre altres al nostre text. El DIEC no recull aquesta accepció. (29r-4, 29r-7, 29r-8).
- fortaldat** *f* ‘Fortalesa’. És un altre hàpax que enregistrem al *Diccionari* i que no recull el DIEC. (34v-32).
- gargamell** *m* ‘Gargamella’. Mot que documenta el DCVB amb el nostre text entre altres. A partir d’una referència que Coromines treu del DCVB, justifica la forma masculina usada en els parlars valencians i tortosins (s.v. *gargamella*). No recollit pel DIEC. (23r-8, 53r-8, 56v-8, etc.).
- garmoll** *m* ‘Granellada en la boca d’un ocell’. És un altre dels hàpaxs que no enregistrem al DIEC. El nostre text serveix a Coromines per pro-

- posar la relació entre *grumoll* i *gramoll*, a més de la possible contaminació del mot *granell* (s.v. *grum*). (52r-21, 52r-23, 52r-29, etc.).
- gentil** *adj* ‘Falcó o altra au de pura raça’. Aquesta accepció es basa en una referència del nostre text. El DIEC recull l’accepció del mot antic ‘De naixença noble’, que podem considerar equivalent. (35r-9, 44v-16).
- gingebre** *m* ‘Planta zingiberàcia de l’espècie *Zingiber officinale*, originària de l’Índia i cultivada per aprofitar el seu rizoma gros i olorós, emprat com a condiment’. El DCVB utilitza un fragment del nostre text per a documentar el mot. El DIEC també el recull. (29v-19, 31r-21, 31v-25).
- giripliga** (giri-piga) *f* ‘Sèver sucotrí’. El DCVB documenta la variant *giripliga* a partir de la nostra obra. El DIEC no recull aquest mot. (45v-8, 51v-18, 51v-19, etc.).
- git** *m* ‘Corretja que els caçadors fermaven a les cames de les aus de presa’. Entre les diverses referències que enregistrem en la quarta accepció, una és del nostre text. Aquesta accepció no la recull el DIEC. (22r-21, 22v-16, 22v-25, etc.).
- glasa** *f* ‘Goma de ginebre pulveritzada’. Apareix al DCVB com un altre hàpax i sense correspondència al DIEC. (45v-21).
- glotó** *adj* ‘Golafre’. El DCVB fa referència al *Libre*, i el DIEC ens remet a *golafre*. Per a documentar l’existència d’aquesta forma en època medieval, Coromines reporta els exemples de Lull i de la nostra obra. (s.v. *glot*). (42v-9).
- gormiz** (gormici, gormís, gormiç) *m* ‘Malaltia infecciosa dels falcons i altres ocells’. Un altre hàpax del DCVB d’un mot no enregistrat al DIEC. (53v-17, 53v-21, 53v-23, etc.).
- laz** *adj* ‘Cansat, fatigat’. El DCVB es basa en el nostre text per a documentar la variant ortogràfica *laz*. El DIEC no recull aquest mot antic. (61r-17).
- llealtea** *f* Sembla un tipus d’ungüent. El DCVB esmenta el mot ‘lleialtesa’ i dins d’aquest recull la variant formal *llealtea* a partir del nostre text. Al DIEC no el tenim. (36v-12, 38r-7).
- llentiscle** *m* ‘Planta anacardiàcia de l’espècie *Pistacia lentiscus*, i especialment el fruit que produeix’. El DCVB el documenta amb un fragment de la nostra obra. Apareix també al DIEC. (49r-12).
- llímpio** *adj cast* ‘Net’. Segons el DCVB es tracta clarament d’un castellanisme. L’únic exemple que reporta és de la nostra obra. Tot fa pensar que aquest castellanisme el copia de l’obra de Pero López de Ayala (*átalo todo en un paño limpio, e ponlo en una jarrilla pequeña, e finchela de agua e fazla fervir fasta que tome sabor de las especias*, c. XI), ja que en la nostra

- obra apareix: (e lligau-ho tot dins en un drap de lli llínpio ab un fil, e posau-ho dins la olleta e feu-la bé bollir al foch, 48r-26). El DIEC no el reconeix. (45v-32, 54r-8, 58v-6, etc.).
- llonga** *f* ‘Corretja amb què es fermaven els ocells de caça’. Entre les diferents referències de la cinquena accepció, una pertany al nostre text. El DIEC també el recull però en plural. (10v-32, 11r-10, 22r-21).
- llourar** *v tr* ‘Donar lloure als falcons’. Un altre hàpax recollit pel DCVB i no enregistrat al DIEC. (18v-25, 18v-28).
- llouner** *adj* ‘Que té esment al lloure’. És un hàpax més que no recull tampoc el DIEC. (15r-7, 15r-8, 15r-9)
- madrilla** *f* ‘Tipus de peix’. És un altre hàpax que en aquest cas sí recull el DIEC. (87r-29, 87r-33).
- maner** *adj* ‘Mansuet, domesticat’. El nostre text, entre altres, documenta la segona accepció del mot. El DIEC ens remet a *amanós*, que té un altre significat. (6r-2, 8r-7, 22r-13, etc.).
- manrubio** *m* ‘Malrubí’. Nom d’una planta que apareix al DCVB com un altre hàpax. El DIEC només reconeix *malrubí*. Segurament es tracta d’un altre castellanisme que copia a partir de l’obra de Pero López de Ayala. (91v-19).
- mantell, a** *m* ‘Disposició de les ales d’un ocell dirigides cap avall per malaltia’. El DCVB recull aquesta cinquena accepció a partir de la nostra obra, accepció que també trobem al DIEC. (11v-16).
- marchafallar** *v* ‘Martafallar’. És un altre hàpax que enregistrem al DCVB. En canvi, Coromines al DECat quan parla de ‘martafallar’ diu: «en el segon passatge, mal llegit per AlcM i arbitràriament interpretat com un inexistent *marxafallar*» (s.v. *martafallar*).¹⁰ No apareix al DIEC. (62r-23).
- margarita** *f* ‘Margarida’. ‘Flor de diferents plantes’. En aquesta primera accepció el DCVB recull, entre altres, una referència al nostre text. També apareix al DIEC. (76r-27).
- martafallar*** *v tr* ‘Esbocinar, reduir a pols o a partícules molt menudes’. El DCVB documenta el mot amb diverses obres, una és la nostra. El DECat en fa referència amb la nostra obra (s.v. *martafallar*). El DIEC no el recull. (16v-1, 63r-1).
- matèria** *f* ‘Pus, humor de la supuració’. El nostre text serveix al DCVB per a documentar aquesta accepció del mot, mentre que al DIEC l’accepció és *matèria purulenta*. (55r-3, 59r-6, 71v-2, etc.).

10 Cal assenyalar que en la nostra edició (Garcia / Mas / Arronis / Càmara, 2013) la transcripció del mot és *marchafallar* sense cap mena de dubte.

- mill gruer** *m* ‘Planta borraginàcia de l’espècie *Lithospermum officinale*, i també de la *Lithospermum purpureo-caeruleum*, de fulles lanceolades, flors blanques i grans petits, blancs, lluents i duríssims’. El DCVB utilitza el nostre text per a documentar el mot. El DIEC recull la variant de *mill gruà*. (66r-13).
- morceres** *f pl.* ‘Escorça de poncir’. Un altre hàpax que no apareix al DIEC. El DECat es refereix a *morcell* o *morsell*, i comenta que «sembla degut a un encreuament de PONCEM (poncir amb escorça >*gorceres?, potser amb influència de *moldre, molsa, molsir*)». (s.v. *morcell*). (30v-1, 34r-3).
- mumia** (momia) *f* ‘Nom que es donava a la carn putrefacta i a la substància exudada dels cadàvers embalsamats, a les quals s’atribuïen propietats curatives’. El DCVB el documenta a partir del nostre text. Aquesta acceptió no apareix al DIEC. (62r-10).
- murtó** *f* ‘Baia de la murta’. Mot documentat amb un fragment del nostre text. Està recollit també al DIEC. (59r-12, 59v-15, 71r-8, etc.).
- narigal** *m* ‘Forat del nas’. El DCVB situa l’ús d’aquest mot a Elx i el documenta amb el nostre text; és, per tant, un altre hàpax. Coromines al DECat documenta aquest mot en la primera meitat del segle XVI, segons Escrig (1851), per tant, la referència del DCVB al nostre manuscrit és anterior. El DIEC no el recull. (45v-19).
- naxença** *f* ‘Erupció o congriament de carn d’origen morbós’. Apareix esmentat al DCVB com a segona acceptió. El DIEC no l’enregistra. (72r-7, 84v-3).
- nefa** *f* ‘Nas’. El DCVB recull aquest altre hàpax, que no apareix tampoc al DIEC. (68r-2, 68r-6, 76v-30, etc.).
- niench** *adj* ‘Del niu’. És un altre dels hàpaxs no recollit al DIEC. (4r-26, 5r-7, 20v-10, etc.).
- oli** *m* ‘Oli d’olives’. El DCVB també esmenta el nostre text. Per descomptat, el DIEC també el recull. (29v-2).
- oroval** *m* ‘Planta de l’espècie *Atrapa frutescens*’. El DCVB documenta aquest mot amb dos exemples, el primer dels quals forma part de la nostra obra. El DECat documenta també el mot a partir de la nostra obra (s.v. *orval*). El DIEC només es refereix a l’ocell *martinet ros*. (90r-29, 90r-32).
- overa** *f* ‘Ovaris’. El nostre text documenta la primera acceptió. Coromines esmenta la forma «ovar i owar [en el sentit de ‘fecundar la parella?】 en un passatge del nostre *Libre*. (s.v. *ou*). El DIEC recull *ouera*. (25v-25, 29v-21, 46v-23, etc.).

- pantax** *m* ‘Respiració fatigosa’. Entre les diverses referències del *Diccionari*, també es troba el nostre text. El DIEC no recull el mot. (68v-16, 68v-17, 68v-20, etc.).
- parar** *v tr* ‘Posar atenció, obrar atentament’. El DCVB anota aquesta accepció com un castellanisme que documenta amb el nostre text. El DIEC, però, recull el mot en l’accepció de ‘parar esment’. (44r-30).
- pàrpol** *m* ‘Parpella’. Segons el DCVB apareix a llocs com Ascó, Xàtiva i Palma. Però l’única referència que en dóna és de la nostra obra, per tant és un altre hàpax. El DIEC no reconeix el mot. (44r-26).
- pedra sanguina** *f* El DCVB recull ‘pedra sanguina o de sang’ gràcies també a la nostra obra. No apareix al DIEC. Molt probablement, el nostre text copia del castellà, ja que López d’Ayala escriu: «*toma ençienso e almástiga e sangre de e piedra sanguina, tanto uno como otros*» (c. XXVIII), fragment que és equivalent en el nostre *Libre* a: «preneu ensens e almàstech e sanch de dragó e pedra sanguina, e sia de aquestes coses tant de hu com de altre» (74r-10).
- pena** *f* Tipus de ploma. Amb aquest significat, el DCVB recull diferents referències, entre les quals també hi apareix el nostre *Libre*. No l’enregistra el DIEC. (4r-15, 4v-2, 4v-7, etc.).
- percha** *f* ‘Barra on es tenien els falcons i altres ocells de caça’. Per a documentar aquest sentit, el DCVB utilitza entre altres el nostre text. El DIEC el recull com el ‘Pal llarg i estret’. (7r-30, 7v-2, 14r-3, etc.).
- picador** *m* ‘Eina o instrument amb què es pica’. El nostre text serveix per a documentar la primera accepció, que no recull el DIEC. (10r-25).
- pijar** *v tr* ‘Pitjar’, ‘Exercir una pressió’. El nostre text ofereix un altre exemple d’aquesta accepció. El DIEC també el recull. (20v-1, 20v-7).
- píl·lora** *f* ‘Píndola’ ‘Medicament preparat en forma de bolleta’. En aquesta primera accepció trobem una altra referència al nostre text. El DIEC només recull *píndola*. (77r-21, 77r-24, 77r-30, etc.).
- pilma** *f* ‘Emplastre confortant’. El DCVB documenta aquest mot en diverses obres, i també en la nostra. El DIEC no el recull. (76r-2).
- pimpinella** *f* Nom de planta. Entre altres referències, el *Diccionari* recull també la del nostre text. Apareix al DIEC. (49v-29, 72v-31).
- plomada** *f* ‘Ploma o plomes que es donaven a menjar als ocells de caça’. En la primera accepció hi ha una referència al nostre text. Aquesta accepció no la recull el DIEC. (9v-5, 10r-3, 10r-4, etc.).
- plomatge** *m* ‘Conjunt de les plomes que cobreixen un ocell’. El DCVB documenta aquest mot amb un fragment del nostre text. El DIEC també el recull. (4r-1, 4r-14, 4r-19, etc.).

- podre** *m* ‘Podridura’. Entre altres, el nostre text documenta aquest mot recollit pel DCVB, mentre que no apareix al DIEC. (57v-29, 57v-30, 58r-6, etc.).
- porret** *m* ‘Tumor dur produït en les cames dels animals de peu rodó i dels ocells’. Hi enregistrem una altra referència al nostre text. El DIEC no el recull. (37v-16, 38r-10, 40r-1, etc.).
- postema** *f* ‘Pus, apostema’. També es documenta amb el nostre text, entre altres. Mot que no trobem al DIEC. (39v-16, 39v-17, 39v-19, etc.).
- potra** *f* ‘Hèrnia escrotal; tumor herniós’. El nostre text documenta aquesta primera accepció, que també recull el DIEC. (82v-21, 82v-25, 82v-27, etc.).
- proença**l (provençal) *m* Una varietat de falcó. Una referència al nostre text documenta la tercera accepció, que no enregistra el DIEC. (12v-16, 16v-21).
- proïja** *f* ‘Picor intensa’. El DCVB també recull una referència al nostre text, mentre que al DIEC no hi apareix. (90r-1, 90r-4, 90r-11, etc.).
- rabassut** *adj* ‘Baix i gruixut; relativament més ample que alt’. El nostre text serveix per a documentar la primera aparició d’aquest mot, que també trobem al DIEC. (11v-10).
- ralea** *f* ‘Mena d’ocells a la qual una au de caça és especialment inclinada’. Segons el DCVB es tracta d’un castellanisme que només documenta amb el nostre text. Per tant, és un altre hàpax que no recull el DIEC. (17v-29, 18v-3)
- ram** *m* ‘Ésser de bona o mala arrel, tenir bon o mal principi’. El nostre text documenta l’accepció, no recollida pel DIEC. (51v-12, 78r-31).
- raor** *m* ‘Ploma petita que forma part de l’ala d’un ocell’. El DCVB documenta la quarta accepció amb el nostre text, no recollida tampoc al DIEC. (5v-16).
- rebordonir** *v tr* ‘Degenerar’. La segona accepció té una referència a la nostra obra. Aquesta accepció sí apareix al DIEC. (20v-23).
- remudar** *v tr* ‘Mudar; posar una persona o cosa en lloc d’una altra’. També hi trobem una referència al nostre text. El DIEC no el recull. (86v-27, 89v-17, 89v-18, etc.).
- reprenre** *v ref* ‘Acumular-se una substància dins una cavitat relativament petita’. El nostre text documenta la cinquena accepció, que no enregistra el DIEC. (58v-28).
- ronya** *f* ‘Brutícia, coses excrementícies o residuals’. Amb el nostre text el DCVB documenta la cinquena accepció, també recollida al DIEC. (71v-11).

- sabó francès** *m* Mot que compta amb una referència del nostre text. Aquest tipus de sabó no apareix al DIEC. (40r-8).
- saginet** *m* ‘Tros de greix que els falconers donaven al falcó quan aquest hi tornava després de caçar’. Aquesta primera accepció del mot només té la referència a la nostra obra. El DIEC no el recull. (14v-2, 14v-3, 14v-25, etc.).
- sang de drago** *f* És una mena de resina que s’extrau d’una planta anomenada *drago*. El DCVB recull aquesta tercera accepció a partir de la nostra obra. Al DIEC també hi apareix. (26v-21, 41v-32, 73r-21, etc.).
- sargatona** (zargatona) *f* ‘Planta del gènere *Plantago*’. És un altre hàpax. Possiblement el mot el copia de l’obra de López de Ayala (*e la peç e azargatona e la simente de la yerva menudilla que llaman suelda menor*, c. XXVIII). Coromines al DECat dona el nostre text com el primer que el documenta, ja que el segon el data el 1871(s.v. *saragatona*). El DIEC no el reconeix. (66r-5, 66v-8, 66v-11, etc.).
- soflimar** *v tr* ‘Socarrar’. Entre les diverses referències del mot, hi trobem també la del nostre text. No apareix al DIEC.(56r-3).
- tany** *m* Producte químic. Una de les referències del mot que enregistrem al DCVB pertany al nostre text. El DIEC no recull aquesta accepció. (36v-1, 36v-4, 36v-23, etc.).
- tartaresch** *adj* Possiblement un tipus de capell relacionat amb els tàrtars. Apareix al DCVB amb referència al nostre text entre altres. No l’enregistrem al DIEC. (40v-12, 50r-12, 74r-31, etc.).
- tetella** *f* ‘Mugró’. Aquest és un altre hàpax que recull el DCVB i que no enregistra el DIEC. (32v-13).
- torondo** *m* ‘Bony produït per un cop, sobretot al cap’. El DCVB utilitza la nostra obra per a ressenyar el mot com un hàpax més. El DIEC no el recull. El DECat el relaciona amb el mot del castellà antic *torondo*. (s.v. *toron*). A favor de la hipòtesi de Coromines podem afegir que el mot apareix en el mateix context en l’obra de López de Ayala (*dicho es e si vieres que por ençima d’esta fnchazón se levantan unos tolondros tan grades como garvanços*, c. XXVII). (37r-12).
- tròpich** *m* ‘Hidropesia’. La segona accepció es basa en una referència al nostre text. El DIEC no la recull. (80v-20, 80v-21).
- tudó** *m* Mena d’ocell, documentat al DCVB amb el nostre *Libre*, entre d’altres. Apareix al DIEC.(13r-15, 51v-3).
- turbit** *m* Nom de planta. Entre altres referències també hi enregistrem una del nostre text. El DIEC també el recull. (17r-9, 60v-15).

- tutia** *f* ‘Òxid de zinc que s’usava com a medicament’. Entre les diferents referències, hi enregistrem la del nostre text. Coromines també esmenta la referència que fa el DCVB per a documentar el mot (s.v. *tutia*). Al DIEC no hi apareix. (49r-5, 49r-8).
- ventana** *f* El DCVB recull aquest mot com a castellanisme equivalent a *finestra* i amb un exemple tret d’aquesta obra. Com en altres casos, aquest castellanisme es torna a repetir en el mateix context del text castellà (*teniéndole el pico [con la mano], fasta que lo lançe por las ventanas*, c. XI) i en el nostre text català (E, tantost que-l tingats com dit és, girau-lo cap avall e teniu-lo axí tro atant que li façats lançar de la dita mel per les ventanes). Òbviament, no apareix al DIEC. (11v-18, 44r-28, 45r-30).
- vinça** *f* ‘Tel’. El DCVB recull en la primera accepció referències a la nostra obra, entre d’altres. El DIEC no recull aquesta accepció. (72v-2, 81r-22, 82r-12, etc.).
- voltoreny** *adj* ‘Propi del voltor’. Mot documentat amb un fragment del nostre text. No recollit al DIEC. (11v-34).
- vomitejar** *v intr* ‘Vomitar amb freqüència’. Un altre hàpax, en aquest cas mot recollit també pel DIEC. (25r-22).
- xeringa** *f* ‘Instrument que consisteix en un canó acabat en un canonet més prim, i dins el qual hi ha un èmbol que permet omplir-lo per aspiració i expel·lir després el líquid aspirat, sia per a donar crestiris, sia per a injeccions, per a omplir embotits’. El DCVB utilitza un fragment del nostre text per a documentar el mot. També el trobem al DIEC. (66v-23).
- xuplar** *v tr* ‘Xuclar’. Mot documentat al *Diccionari* però que no recull el DIEC. (46r-22, 46r-23, 47v-28, 47v-29).

■ 6 Conclusions

Després d’aquesta anàlisi lexicològica, constatem que el DCVB recull un destacable nombre de veus que provenen del *Libre*. Aquest inventari conté 151 mots documentats al *Diccionari* amb la referència [Anim. de Caça]. El DECat també va analitzar un total de 22 veus de forma indirecta a través, com ja hem esmentat, de la consulta al DCVB.¹¹ D’aquestes entrades lèxi-

11 Els mots que trobem al DECat són: *alcàncer*, *alesna*, *alosna*, *apotronconat*, *cagamussa*, *comiat*, *escatir*, *esmirlar*, *fabaraç*, *fardacho*, *gargamell*, *garmoll*, *glotó*, *marçafallar*, *martafallar*, *morceres*, *narigal*, *oroval*, *overa*, *sargatona*, *torondo* i *tutia*.

ques, només 48 estan recollides també al DIEC, per tant, 103 veus i accepcions no estan reconegudes pel diccionari normatiu.

D'acord amb la classificació proposada, tenim els següents tres grups:

- a) D'aquestes veus enregistrades, 40 hi apareixen com a hàpaxs, és a dir, el DCVB només té com a referència del mot els exemples de la nostra obra.¹² I d'aquests, només 6 els trobem també al DIEC. Entre aquestes entrades, cal anotar mots com *alesna*, *alosna*, *ayguanuz*, *catenís*, *gormiz*, *llímpio*, *manrubio*, *narigal*, *sargatona*, *ventana*, etc., que són clarament castellanismes i que òbviament no estan recollits al DIEC. Com ja hem assenyalat, els compiladors del DCVB desconeixien que aquest manuscrit copiava en bona part una obra castellana, fet que justifica l'aparició dels diferents manlleus o préstecs del castellà. Per això els autors del *Diccionari* saben molt bé que mots del lèxic comú com *llímpio*, *narigal* o *ventanes* són clarament castellanismes. En canvi, hi registrem un important grup de mots, de caire més tècnic que pertanyen a l'àmbit de la falconeria, que eren termes copiats del text de López de Ayala, però que no són tractats com a manlleus.
- b) En altres casos el vocabulari del nostre document serveix al DCVB per a augmentar el nombre d'accepcions. En total són 25 accepcions, 5 de les quals reconegudes pel DIEC.¹³ Un percentatge important d'aquests mots fan referència a tipus de plomes: *cobertors*, *collar*, *coltell*, *comiat* i *curall*.
- c) Finalment, el grup més nombrós consta de les 86 entrades que tenen entre altres una referència al nostre text.¹⁴ D'aquest total de mots, 36

12 Són els mots següents: *acarerar*, *alcàncer*, *alcofullera*, *alesna*, *alosna*, *apotronconat*, *avenar*, *ayguanuz*, *burcalastorit*, *canyafistola*, *catenís*, *costribar*, *desensaginar*, *desvinçar*, *dompde*, *empostemar*, *encrenellar*, *esmenegar*, *esvenar*, *fortaldat*, *garmoll*, *glasa*, *gormiz*, *llímpio*, *llourar*, *llouner*, *madrilla*, *manrubio*, *marçafallar*, *morçeres*, *narigal*, *nefa*, *niench*, *pàrpol*, *ralea*, *sargatona*, *tetella*, *torondo*, *ventana* i *vomitejar*.

13 Són els mots següents: *aygua congelada*, *alejar*, *blancor*, *cagaferro*, *capeller*, *carnús*, *clau*, *cobertors*, *collar*, *coltell*, *comiat*, *coral*, *curall*, *fetge*, *gentil*, *giripliga*, *llealtea*, *matèria*, *mill gruer*, *overa*, *pedra sangüina*, *picador*, *reprenere*, *saginet* i *voltoreny*.

14 Aquestes són les següents: *afollar*, *armodàtil*, *bascós*, *blancura*, *brach*, *cagamussa*, *cas*, *cascament*, *clusa*, *consolda*, *copró*, *crestiri*, *denejar*, *desencapellar*, *desfeta*, *destempar*, *didalera*, *durulló*, *encapellar*, *encontre*, *enfastigar*, *enfitar*, *ensanir*, *escatir*, *esllanguir*, *esmirla*, *esmirlar*, *esplomissar*, *estantís*, *estopada*, *fabaraç*, *fardacho*, *flixar*, *fluxell*, *filandre*, *formiga*, *gargamell*, *gingebre*, *git*, *glotó*, *laz*, *lenticle*, *llonga*, *maner*, *a mantell*, *margarita*, *marçafallar*, *monteri*, *múmia*, *murtó*, *nascença*, *olí*, *oroval*, *pan-tax*, *parar*, *pena*, *percha*, *pijar*, *píl-lora*, *pilma*, *pimpinella*, *plomada*, *plomatge*, *podre*, *porret*, *postema*, *potra*, *proença*, *proija*, *rabassut*, *ram*, *raor*, *rebordonir*, *remudar*, *ronya*, *sabó francès*, *sang de drago*, *sollimar*, *tany*, *tartaresh*, *tròpich*, *tudó*, *turbit*, *tutia*, *vinça* i *xeringa*.

estan també enregistrades al DIEC, ja que la majoria pertanyen al lèxic comú (*bascós, brac, cas, enfêtar, escatir, esmirla, filandre, llentiscle, margarita, murtó, oli, parar, picador, pimpinella, ronya, tudó, turbit, xeringa*, etc.). Els altres 49 mots o no tenen entrada al DIEC o l'accepció en qüestió no és la mateixa.

Finalment, hem de concloure que, atès el nombre d'ítems lèxics del *Libre de caça* que conté el DCVB –concretament 151, i pot ser que no hi figuren tots– amb la forma [Anim. Caçar], així també com l'ús que en va fer Coromines a partir de la consulta de 22 d'aquestes veus per al seu DECAt, aquest manuscrit va esdevenir un text clau per a recopilar el lèxic específic d'aquest camp semàntic de la falconeria. Aquest recull lèxic ens ha possibilitat, a més, conèixer l'aportació d'un nombre important d'hàpaxs, a més de noves accepcions i de documentació d'altres mots, que fa aquest *Libre* al DCVB. ■

■ Bibliografia


- Archivo Iberoamericano de cetrería*, <<http://www.aic.uva.es>>.
- Cifuentes, Lluís (2006): *La ciència en català a l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona (Col. Blaquerna; 3; 2002).
- Coromines, Joan (1976): *Entre dos llenguatges*, 3 vols., Barcelona: Curial.
- (1980–90): *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*, 9 vols., Barcelona: Curial.
- Delgado Montoro, Manuel (2006): *Edición crítica del «Libro de la caza de las aves» de Pero López de Ayala*, Madrid: Ediciones Calasancias.
- DCVB: Alcover, Antoni Maria / Moll, Francesc de B. (1930–1962): *Diccionari Català-Valencià-Balear*, 10 vols., Ciutat de Mallorca: Moll [<<http://dcbv.iec.cat>>].
- DIEC: *Diccionari de la Llengua Catalana de l'IEC* [<<http://DIEC.iec.cat/>>].
- DRAE: *Diccionario de la Lengua Española* [<<http://buscon.rae.es/drae>>].
- Fradejas Rueda, José Manuel (ed.) (1993): «¿Una versión catalana del *Libro de Falcoaria* de Pero Menino?», en: *Literatura Medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. III, Lisboa: Cosmos, 187–190.

- (2004): *El arte de cetrería de Federico II*, amb la col·laboració de Zacarías Prieto Hernández, Ciutat del Vaticà: Biblioteca Apostòlica Vaticana.
- (2008): *Tratados de cetrería catalanes (Siglo XIV)* (amb la col·laboració de Baudouin van den Abeele i Marinela Garcia Sempere), Madrid: Círculo de Bibliofilia Venatoria.
- Garcia Sempere, Marinela (2005): «El *Llibre dels ocells de caça*. Aproximació a un tractat de falconeria del segle XV», en: Alemany, Rafael / Martos, Josep Lluís / Manzanaro, Josep M. (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. II, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica; 10), 777–791.
- / Mas, Antoni / Arronis, Carme / Càmara, Hèctor (2013): *El Libre de caça, un tractat medieval de falconeria*, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Sánchis Guarner).
- López de Ayala, Pero: *Libro de la caza de las aves*, <<http://www.aic.uva.es/clasicos/ayala/ayala-texto.html>> [14.06.2013].
- Martí Mestre, Joaquim (1994): *El Libre de Antiquitats de la sen de València*, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Querol San-Abdon, Jordi (ed.) (2004): *El Llibre de cetreria del vescomte de Rocabertí: edició i estudi d'un tractat de falconeria escrit a la Corona d'Aragó*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (treball de recerca del Programa d'Història de les Ciències).
- (2005): «Materiales para un diccionario histórico del catalán científico medieval: el vocabulario técnico del arte de la cetrería», en: Fradejas Rueda, José Manuel (ed.): *Los libros de caza*, Valladolid: Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 137–146.
- Rodrigues Lapa, Manuel (ed.) (1931): *Livro de Falcoaria de Pero Menino*, publicado com introdução, notas e glossário por Rodrigues Lapa, Coimbra: Imprensa de Universidade / Junta de Educação Nacional / Centro de Estudos Filológicos.
- Sciencia.cat*, <<http://www.sciencia.cat/biblioteca/catalogdobres.htm>>.
- Van den Abeele, Baudouin (1994): *La Fauconnerie a Moyen Age : connaissance, affaitage et médecine des oiseaux de chasse d'après les traités latins*, París: Klincksieck.

- (2002): «*Le Libro de piaceri e doctrina de li ucelli* d'Aloisio Besalu et Giovanni Belbasso de Vigevano : un traité de fauconnerie encyclopédique du XVe siècle», en: Fradejas Rueda, José Manuel (ed.): *La caça en la Edad Media*, Tordesillas: Universidad de Valladolid / Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal / Seminario de Filología Medieval, 229–246.
- Antoni Mas i Miralles, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Campus de Sant Vicent del Raspeig, Ap. 99, E-03080 Alacant, <antoni.mas@ua.es>.

Zusammenfassung: Das *Libre de caça* ist ein auf Katalanisch verfasstes Manuskript, das wohl aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt. Es handelt sich um ein technisches Traktat über die Falkenjagd, das Informationen über Wildtierjagd, Vogelkunde und Medizin enthält, da die Falkner derartiges Fachwissen für die Pflege der Jagdvögel benötigten. In sprachlicher Hinsicht liefert dieses Handbuch eine umfangreiche Sammlung an lexikalischen Ausdrücken, die sich größtenteils auf das Wortfeld der Falknerei beziehen: Arten von Greifvögeln, Anatomie der Tiere, Botanik, Symptome von und Heilmittel für bestimmte Krankheiten etc. Die vorliegende Studie widmet sich dem lexikalischen Teilkorpus des *Libre de caça*, das im *Diccionari Català-Valencià-Balear* dokumentiert ist, da für dieses lexikographische Werk eine sorgfältige Auswertung des *Libre* vorgenommen wurde, und liefert einen Vorschlag zur Klassifizierung des untersuchten Wortmaterials in Einzelbelege (Hapax), neu dokumentierte Wörter und neue Wortbedeutungen. ■

Summary: The *Libre de caça* is a manuscript written in Catalan probably towards the end of the 15th century. This technical text compiles hunting, ornithological and medical information, as the falconers needed to have some special knowledge in order to care for the birds. From a linguistic point of view, this text provides a significant lexical corpus mainly related to the semantic field of falconry: types of birds, anatomy of the animals, botany, symptoms and remedies for some illnesses, etc. This article analyses a lexical sub-corpus from this *Libre de caça* which appears in the *Catalan-Valencian-Balearic Dictionary*, since for this work a comprehensive selection of this historic manual had been carried out, and we offer a proposal for a classification of the studied words into: *hapax legomena*, new denotations and newly documented entries. [Keywords: Lexicology; falconry; Medieval Catalan; Catalan-Valencian-Balearic Dictionary] ■



Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2013 und im Wintersemester 2013/2014

Julia Fuchs (Frankfurt am Main)

Die folgende Aufstellung verzeichnet katalanistische Lehrveranstaltungen an Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2013 und im Wintersemester 2013/2014. Aufgeführt werden die aus den Vorlesungsverzeichnissen zu entnehmenden Angaben zu den Veranstaltungen des Bereichs Romanistik (Katalanistik). Katalanistisch relevante Veranstaltungen aus anderen Bereichen werden gerne aufgenommen, sofern diese der Verfasserin angezeigt werden. Die Auflistung bemüht sich um Vollständigkeit. Die katalanistisch tätigen Hochschullehrerinnen / Hochschullehrer und Lektorinnen / Lektoren werden gebeten, Änderungen der in den Verzeichnissen abgedruckten Angaben durch die Vorlesungspraxis (zusätzliche, ausgefallene, im Titel geänderte Veranstaltungen) der Verfasserin mitzuteilen. Gleiches gilt für in der folgenden Aufstellung lückenhaft dokumentierte Angaben.

Bundesrepublik Deutschland

Bamberg

Otto-Friedrich-Universität / Institut für Romanistik

SS 2013:

— Katalanisch: Einführung: Núria Picallo

WS 2013/2014:

— Katalanisch: Einführung: Núria Picallo

Berlin

Freie Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2013:

- Katalanisch Grundmodul 2: Montserrat Domingo Caballol
- Katalanisch Grundmodul 3: Montserrat Domingo Caballol
- Música i literatura catalana del s. XX: Montserrat Domingo Caballol

WS 2013/2014:

- Katalanisch Grundmodul 1: Montserrat Domingo Caballol
- Katalanisch Grundmodul 3: Montserrat Domingo Caballol
- Einführung in die katalanische Kultur: Montserrat Domingo Caballol
- Sardinien: Sprachgeographie und Sprachkontakt: Guido Mensching

Humboldt-Universität / Institut für Romanistik

SS 2013:

- Llengua catalana I (Ferien-Intensivkurs):
Anna Betlem Borrull i Llombard
- Llengua catalana II: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Expressió oral i escrita I: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Introducció a la lingüística catalana: Anna Betlem Borrull i Llombard
- De la nova Cançó a la música catalana actual:
Anna Betlem Borrull i Llombard

WS 2013/2014:

- Llengua catalana I: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Expressió oral i escrita II: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Introducció a la cultura catalana: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Introducció a la literatura catalana: Anna Betlem Borrull i Llombard

Bochum

Ruhr-Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Katalanisch II: Imma Martí i Esteve
- Katalanisch IV: Imma Martí i Esteve
- Lesekurs Katalanisch: Imma Martí i Esteve
- Einführung in die katalanische Sprache: Imma Martí i Esteve
- Cinema català: Imma Martí i Esteve
- Katalanisches Erbe und Kulturmanagement: Imma Martí i Esteve
- Einführung in die Sprache des Kulturmanagements:
Imma Martí i Esteve
- Katalanisch für Austauschstudierende: Imma Martí i Esteve

WS 2013/2014:

- Katalanisch I: Imma Martí i Esteve
- Katalanisch II: Imma Martí i Esteve
- Gramàtica avançada del català: Imma Martí i Esteve

Bonn

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

WS 2013/2014:

- Sprachpraktisches Propädeutikum Katalanisch 1:
Elisabet Capdevila i Paramio

Bremen

Universität / Sprach- und Literaturwissenschaften

SS 2013:

- Katalanisch Grundmodul 1 – Teil 2: Lenke Kovács
- Katalanisch Grundmodul 2 (für Fortgeschrittene): Lenke Kovács
- Expressió oral i escrita: Lenke Kovács

WS 2013/2014:

- Katalanisch Grundmodul 1 – Teil 1: Lenke Kovács
- Katalanisch Aufbauomodul (für Fortgeschrittene): Lenke Kovács
- Landeskunde der katalanischen Länder: Lenke Kovács
- Identidades y espacios en la obra dramática de Lluïsa Cunillé (1961):
Lenke Kovács

Erlangen-Nürnberg

Friedrich-Alexander-Universität / Sprachenzentrum

SS 2013 und WS 2013/2014:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Frankfurt am Main

Goethe-Universität / Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

SS 2013:

- Katalanisch 1: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Katalanisch 2: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Katalanisch 3: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Informationsstruktur (Spanisch, Katalanisch): Ingo Feldhausen
- Katalanische Lyrik der Moderne: Tilbert Dídac Stegmann

- EuroCom für alle Romanisten: Lesekompetenz von sieben romanischen Sprachen in einem Semester: Tilbert Dídac Stegmann
- Un recorregut pels mitjans de comunicació a Catalunya – Eine Einführung in die katalanische Medienlandschaft: Montserrat Ruiz Ortigosa

WS 2013/2014:

- Katalanisch 1: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Katalanisch 2: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Katalanisch 3: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Sozial- und Kulturgeschichte Kataloniens – Màrius Torres: *La ven de l'esperança*: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Katalanische Bestseller in Deutschland – Jaume Cabré, *Jo confesso* (*Das Schweigen des Sammlers*): Tilbert Dídac Stegmann
- EuroCom für Katalanisten und alle Romanisten: Lesekompetenz von sieben romanischen Sprachen in einem Semester: Tilbert Dídac Stegmann
- Koordination und Subordination im Spanischen und Katalanischen: Ingo Feldhausen

Freiburg im Breisgau

Albert-Ludwigs-Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Basiskompetenzen Katalanisch II (B1): Miquel Malondra
- Textproduktion I Übersetzung katalanisch-deutsch (B2.1): Miquel Malondra
- Einführung in die katalanische Literaturwissenschaft: Miquel Malondra
- Kultur und Kulturkonflikt in den katalanischsprachigen Ländern: Miquel Malondra
- Introducció a la sociolingüística variacionista: Josefina Carrera Sabaté

WS 2013/2014:

- Basiskompetenzen Katalanisch I (A2): Anna Subarroca Admetlla
- Kontrastive Systemkompetenz I (B2.1): Anna Subarroca Admetlla
- Lingüística iberorrománica – Einführung in die Sprachwissenschaft des Spanischen, Katalanischen und Portugiesischen: Claus D. Pusch
- Un viatge a través dels Països Catalans: Vanessa Tölke
- “España va bien” – Symptome, Hintergründe und Konsequenzen der spanischen Krise: Claus D. Pusch

Göttingen

Georg-August-Universität / Seminar für Romanische Philologie

SS 2013:

— keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

WS 2013/2014:

— Katalanisch II: Núria Enríquez

Halle-Wittenberg

Martin-Luther-Universität / Institut für Romanistik

SS 2013:

— keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

WS 2013/2014:

— Katalanisch 1 Intensivkurs: Montserrat Domingo i Caballol

Hamburg

Universität / Institut für Romanistik

SS 2013:

— Gramàtica II: Assumpta Teres i Illa

— Expressió escrita: Assumpta Teres i Illa

— Comentari de textos literaris: Assumpta Teres i Illa

— Cultura i civilització: Assumpta Teres i Illa

— Grundzüge der Syntax des Spanischen und Katalanischen:
Andrea Pesková

— Syntax der Verbalphrase (Fra. / Ital. / Kat. / Port. / Span.):
Mihaela Adriana Marchis

— Code-switching (Span. / Ital. / Kat.): Susann Fischer

WS 2013/2014:

— Gramàtica I: Assumpta Teres i Illa

— Curs de conversa I: Assumpta Teres i Illa

— Curs de conversa II : Assumpta Teres i Illa

— Comentari de textos: Assumpta Teres i Illa

— Grundzüge der suprasegmentalen Phonologie des Spanischen und
Katalanischen: Andrea Pesková

— Grundzüge der Syntax des Spanischen, Katalanischen und
Portugiesischen: Jorge Vega Vilanova

— Romanische Sprachen und syntaktische Phänomene (Fra. / Ital. /
Kat. / Port. / Span.): Susann Fischer

— Definitheitseffekte in den romanischen Sprachen (Fra. / Ita. / Span. /
Kat.): Susann Fischer

Heidelberg

Ruprecht-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Katalanisch I + II (Anfänger): Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III (Fortgeschrittene): Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanische Sprachwissenschaft: Schriftliche und mündliche Produktion: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2013/2014:

- Katalanisch I (Intensivkurs): Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch I + II (Mittelstufe): Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III (Fortgeschrittene): Maria Lacueva i Lorenz
- Kulturwissenschaft Katalanisch – Die katalanischen Länder: Maria Lacueva i Lorenz

Kiel

Christian-Albrechts-Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Beisprache Unterkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Mittelkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Aufbaukurs Katalanisch II: Núria Trias i Gilart

WS 2013/2014:

- Beisprache Unterkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Mittelkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Aufbaukurs Katalanisch I: Núria Trias i Gilart

Köln

Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Katalanisch für Anfänger II: Anna Guerra Costa
- Oberkurs Katalanisch II: Anna Guerra Costa
- Curs de conversa en català: Anna Guerra Costa
- Curs de traducció alemany-català: Anna Guerra Costa
- Lengua catalana. Pasado, presente y futuro: Martin Becker

WS 2013/2014:

- Katalanisch für Anfänger: Anna Guerra Costa
- Oberkurs Katalanisch: Anna Guerra Costa
- Curs de traducció alemany-català: Anna Guerra Costa
- Curs de conversa en català: Anna Guerra Costa

Konstanz

Universität / Sprachlehrinstitut

SS 2013:

- Katalanisch III + IV: Francina Massana i Gonzàles
- Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum:
Francina Massana i Gonzàles
- Der katalanische und spanische Roman des 19. Jahrhunderts:
Mario Garvin

WS 2013/2014:

- Katalanisch I + II: Francina Massana i Gonzàles
- Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum – Aspectos socio-culturales del mundo catalán: Anton-Simó Massó i Alegret

Leipzig

Universität Leipzig / Institut für Angewandte Linguistik und

Translatologie / Iberoromanische Sprach- und Übersetzungswissenschaft

SS 2013:

- Vertiefungskurs Katalanisch: Òscar Bernaus i Griñó
- Sprachkompetenz Katalanisch II: Òscar Bernaus i Griñó
- Linguistik zweite B-Sprache Katalanisch: Òscar Bernaus i Griñó
- Textanalyse Iberoromanische Übersetzungswissenschaft:
Carsten Sinner
- Einführung ins Fachübersetzen I B-Sprache: Übersetzen Katalanisch-
Deutsch: Carsten Sinner
- Einführung ins Fachübersetzen I B-Sprache: Übersetzen Deutsch-
Katalanisch: Teresa Molés Cases; José Antonio Calañas
- Llenguatge televisiu i periodístic: Carla González Collantes
- La llengua i el món del doblatge: Glòria Torralba

WS 2013/2014:

- Sprachkompetenz Katalanisch I: Òscar Bernaus i Griñó
- Translation im soziokulturellen Kontext – Kulturstudien / Sprache
Katalanisch: Òscar Bernaus i Griñó; Victòria Alsina Keith
- Translation im soziokulturellen Kontext – Übersetzen Katalanisch-
Deutsch: Òscar Bernaus i Griñó; Ferran Robles i Sabater
- Übersetzungswerkstatt Katalanisch – L'ars culinària:
Òscar Bernaus i Griñó
- Paralleltextvergleich – Katalanische Sprache und Gesellschaft:
Òscar Bernaus i Griñó; Victòria Alsina Keith

Mainz

Johannes Gutenberg-Universität / Institut für Romanistik

SS 2013:

- Katalanisch I: Sebastià Moranta i Mas
- Katalanisch II: Sebastià Moranta i Mas

WS 2013/2014:

- Katalanisch I / Katalanisch für Anfänger: Sebastià Moranta i Mas
- Einführung in die Katalanistik: Sebastià Moranta i Mas

Mannheim

Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Katalanisch II: Anna Subarroca Admetlla
- Sozial- und Kulturgeschichte Kataloniens: *Cultura i societat catalanes* (Exkursion): Anna Subarroca Admetlla

WS 2013/2014:

- Katalanisch für AnfängerInnen: Anna Subarroca Admetlla
- Katalanisch Aufbaukurs (Katalanisch III): Anna Subarroca Admetlla

Marburg

Philipps-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2013:

- Katalanisch II (A2): Sebastià Moranta i Mas
- Konversationskurs Katalanisch (*Curs de conversa*) / Landeskunde: Sebastià Moranta i Mas
- Fachsprache I – Kritische Diskursanalyse: Sprachliche Ideologien im Vergleich (Spanien, Frankreich, Russland, Republik Moldau): Sebastià Moranta i Mas
- Morfologia / Morfología: Isabel Zollna
- Soziolinguistik: Christine Bierbach

WS 2013/2014:

- Katalanisch I: Sebastià Moranta i Mas
- Katalanisch III: Sebastià Moranta i Mas
- *Expressió escrita*: Sebastià Moranta i Mas
- Einführung in die spanische und katalanische Sprachwissenschaft: Christiane Rokitzki
- *Sociolingüística española y catalana: conceptos, conflictos y estrategia*: Sebastià Moranta

München

Ludwig-Maximilians-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2013:

- Katalanisch II: Alejandro Pastor Lara
- Katalanisch Begleitkurs zu Katalanisch II: Joana Romano i Álvarez
- Katalanisch IV: Joana Romano i Álvarez

WS 2013/2014:

- Katalanisch I: Alejandro Pastor Lara
- Katalanisch Begleitkurs zu Katalanisch I: Joana Romano i Álvarez
- Katalanisch III: Maria Paloma Salvatella i Garcia
- Katalanisch Begleitkurs zu Katalanisch III: Joana Romano i Álvarez

Münster

Westfälische Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III:
Queralt Castañares Sierra
- Katalanische Kultur und Gesellschaft: Queralt Castañares Sierra

WS 2013/2014:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III:
Queralt Castañares Sierra
- Katalanische Kultur und Gesellschaft: Queralt Castañares Sierra

Saarbrücken

Universität des Saarlandes / Romanistik

SS 2013:

- Intensivkurs Katalanisch für AnfängerInnen: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2013/2014:

- Katalanisch I + II für Anfänger: Maria Lacueva i Lorenz

- Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz
- Journalismus und katalanische Medien: Maria Lacueva i Lorenz

Siegen

Universität / Romanistik

SS 2013:

- Katalanisch II: Eva Balada i Rosa
- Katalanisch IV: Eva Balada i Rosa

WS 2013/2014:

- Katalanisch I: Eva Balada i Rosa
- Katalanisch III/IV: Eva Balada i Rosa

Stuttgart

Universität / Sprachenzentrum

SS 2013 und WS 2013/14:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Tübingen

Eberhard-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Katalanisch Anfängerkurs: Cornelia Eisner
- Katalanisch Mittelkurs: Cornelia Eisner
- Katalanisch Oberkurs: Cornelia Eisner
- Landeskunde II – Veus femenines a la literatura catalana:
Cornelia Eisner

WS 2013/2014:

- Katalanisch Anfängerkurs: Cornelia Eisner
- Katalanisch Mittelkurs: Cornelia Eisner
- Katalanisch Oberkurs: Cornelia Eisner
- Landeskunde Katalanisch: Història i cinema – El segle XX a
Catalunya: Cornelia Eisner

Würzburg

Bayerische Julius-Maximilians-Universität / Romanische Philologie

SS 2013 und WS 2013/14:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Österreich

Wien

Universität / Institut für Romanistik

SS 2013:

- Català 1: Carles Batlle i Enrich
- Català 2: Carles Batlle i Enrich
- Cataluña: Construcción de la identidad nacional: Pia Jardí
- Història contemporània de Catalunya: Pia Jardí

WS 2013/2014:

- Català 1: Carles Batlle i Enrich
- Català 2: Carles Batlle i Enrich
- Història contemporània de Catalunya: Pia Jardí

Deutschsprachige Schweiz

Basel

Universität / Institut für Iberoromanistik

SS 2013 und WS 2013/14:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Zürich

Universität / Romanisches Seminar

SS 2013:

- Introducció al català, II part: Anton-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Andreu Martín, *Cabaret Pompeya*.
Anton-Simó Massó i Alegret

WS 2013/2014:

- Introducció al català, I part: Anton-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Enric Valor, *Sense la terra promesa*.
Anton-Simó Massó i Alegret

- Julia Fuchs, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <J.Fuchs@em.uni-frankfurt.de>.



Buchbesprechungen Ressenyes

- **Jaume Aurell: *Authoring the Past. History, Autobiography, and Politics in Medieval Catalonia*. Chicago: University of Chicago Press, 2012. 329 Seiten. ISBN 978-0-226-03232-0.**

Der Autor, der an der Universidad de Navarra (Pamplona) Mittelalterliche Geschichte lehrt, gehört zu den wenigen jüngeren Vertretern seiner Zunft in Spanien, die auch auf Englisch publizieren, so daß dieser Monographie schon deshalb erhöhte internationale Aufmerksamkeit garantiert ist. Nach einer knappen Einordnung der Studie in die jüngere internationale wie nationale Forschung zur mittelalterlichen Historiographie und der Vorstellung der einzelnen Kapitel (1–18) wird in einem ersten Teil (19–108) zunächst ein Überblick gegeben über die seit dem Hochmittelalter massiv einsetzende lateinische und katalanische Historiographie und Biographie Kataloniens, der Fragen nach der geschichtlichen Autorität und Autorschaft der Texte mit Beobachtungen zu ihrer individuellen Kontextüberlieferung in den Handschriften und zum Bedürfnis nach historiographischer und biographischer Legitimation von politischem und ökonomischem Handeln verknüpft. Der Betrachtungszeitraum erstreckt sich vom späten 12. zum ausgehenden 14. Jahrhundert, der mit so wichtigen Werken aufwarten kann wie den genealogisch geordneten Taten der Grafen von Barcelona (*Gesta comitum Barchinonensium*, 21–37), dem autobiographischen Tatenbericht König Jakobs I. von Aragón (*Llibre dels fets*, 39–54) sowie den Chroniken des königlichen Kanzlers Bernat Desclot (*Crònica*, 55–70), des valencianer Ritters und Politikers Ramon Muntaner (*Crònica*, 71–89) und König Peters IV. von Aragón (*Llibre*, 91–108). In einem zweiten Teil werden zentrale kulturwissenschaftliche Fragestellungen an diese Werke herangetragen, mit denen sich der Autor schon früher als einer der wenigen in seiner Heimat auseinandergesetzt hat (109–219). So interessiert er sich etwa für den Wandel der sozialen und politischen Kontexte, in denen die ganz verschiedenen Genres wie Annalen, Gesta, Tatenbericht oder

Chroniken angehörenden Werke jeweils entworfen, geschrieben und gelesen worden sind (111–131), und fragt, warum nicht nur am Anfang der nun auf Katalanisch geschriebenen Chronistik der autobiographische Tatenbericht (nicht: die Autobiographie) als neue literarische Form steht (133–153). Im Anschluß hieran geht er nach dem schon einmal erklärten ‚Tod des Autors‘ gerade dem Verhältnis von Autor, Autorschaft und Autorität in den behandelten Werken (155–175), literarischen Gestaltungsmöglichkeiten wie der ‚Geschichte‘, dem ‚Epos‘ oder der ‚Fiktion‘ in den Chroniken (177–198) sowie dem deutlichen Aufkommen des politischen Realismus in der katalanischen Historiographie (199–219) nach. Mit diesen Untersuchungsfeldern leistet der Autor einen wichtigen Beitrag zum künftigen Vergleich regionaler Geschichtsräume und ihrer historiographischen Entwürfe über den katalanischen und gesamtiberischen Kontext hinaus. Eine knappe Zusammenfassung der Ergebnisse rundet den Darstellungsteil ab (221–227). Leider sind die zitierten Editionen und Studien aber in Endnoten (229–309) verbannt, so daß man ständig zum Hin- und Herblättern gezwungen ist. Auch hat das Buch keine eigene Bibliographie, die eine rasche Orientierung über den gegenwärtigen Stand der Textausgaben und Forschung ermöglicht. So werden umständlich immer wieder die schon benutzten Titel neu ausführlich zitiert, anstatt ein Verzeichnis der benutzten Editionen und Studien mit Kurztiteln zu liefern. Auffallend ist bei der Durchsicht der benutzten Sekundärliteratur die mehr oder weniger fehlende Rezeption der deutschsprachigen Forschung zur mittelalterlichen Historiographie. Gravierend ist abgesehen von einem Namensindex (311–315) auch das Fehlen weiterer Register, welche die Studie leichter benutzbar machen würden.

Das teilweise etwas redundant geschriebene Buch hat das große Verdienst, die bislang fast nur von der heimischen Forschung behandelte Geschichtsschreibung Kataloniens in den Fokus einer längst internationalisierten Mittelalterforschung zu rücken. Doch ist die einem gegenwärtigen Wahrnehmungsmaßstab geschuldete Konzentration allein auf den Raum Katalonien historisch überhaupt sinnvoll? Müßte die Studie nicht noch sehr viel stärker den größeren Kontext der Krone von Aragón in den Blick nehmen? Und müßte sie nicht auch mehr als nur punktuelle Vergleiche mit der kastilischen (29, 131, 159, 161, 192, 276 Anm. 31, 291 Anm. 27 und 292 Anm. 33 und 47), portugiesischen (125 und 276 Anm. 31), französischen (29f., 72f., 98, 124–126, 128, 130f., 134, 137–142, 144–149, 192, 224, 270 Anm. 58 und 274 Anm. 16), italienischen (72 und 98), deutschen (125 und 192) und englischen (128, 144 und 276 Anm. 31) Geschichtsschrei-

bung ziehen, um das historiographische Profil des Nord-Ostens der Iberischen Halbinsel möglichst genau herauszuarbeiten? So fehlt etwa gleich am Anfang der Darstellung eine Einordnung der *Gesta comitum Barchinensium* in die Geschichte der sehr viel älteren, aber eben auch zeitgleich anderswo in Europa (33) geschriebenen *Gesta*-Literatur. Auch ist nicht klar, warum der Autor keine Vergleiche mit der kontemporären Hagiographie in diesen Geschichtsräumen angestellt hat, die schöne Kontrapunkte der kirchlichen Welt- und Geschichtsdeutung geliefert hätte.

Viele ältere und neuere Ansätze zu einer modernen Erforschung der Historiographie des Mittelalters bedürfen aber gerade auf der Iberischen Halbinsel noch der Umsetzung. Nur wenig ist davon in dem Buch in Angriff genommen, was hier überhaupt kein Vorwurf sein, sondern vielmehr künftige Forschungsperspektiven aufzeigen soll. Während sich der Autor ganz bewußt gegen eine Einbeziehung des Verhältnisses von Niederschrift und Wiederschrift seiner Werke entscheidet (4 und 7) und auch nur punktuell auf das Verhältnis von Bibel und Historiographie als zwei verschiedenen, aber natürlich zusammengehörenden Formen von Weltdeutung (23, 45, 72, 78f., 87, 116f., 123, 138, 158f., 187f., 206, 249 Anm. 1, 265 Anm. 17, 280 Anm. 11f. und 293 Anm. 42) eingeht, ohne dieses in den größeren Zusammenhang der hoch- und spätmittelalterlichen Krise des tradierten Geschichtskonzepts der jüdisch-christlichen Heilsgeschichte einzuordnen, liefern andere, längst oder inzwischen eröffnete Forschungsfelder wie die Bestimmung des Verhältnisses von mündlichen und schriftlichen Erzählmustern in historiographischen und biographischen Texten, ihre Erforschung aus wahrnehmungs- und deutungsgeschichtlicher Perspektive oder die Untersuchung der in ihnen repräsentierten intra- und transkulturellen Transfer- und Transformationsprozesse überaus reichen Stoff für eine völlige Integration der iberischen Mediävistik in die internationale Forschung. ■

- Matthias M. Tischler, Universitat Autònoma de Barcelona, Institut d'Estudis Medievals (IEM), Mòdul de Recerca A (MRA), Campus de la UAB, E-08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), <Matthias.Tischler@uab.cat>.

- Àlex Broch (ed.): *Història de la literatura catalana I [= Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XIV, dir. per Lola Badia]*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2013. 543 Seiten. ISBN 978-84-412-2253-3 (Gesamtwerk); 978-84-412-2250-2 (Vol. 1).

Nach dem zehnbändigen Großprojekt *Història de la cultura catalana* aus den 1990er Jahren, herausgegeben von Pere Gabriel bei Edicions 62 (1994–98), und der achtbändigen Forschungsanthologie *Panorama crític de la literatura catalana*, herausgegeben von Albert Rossich beim Verlag Vicens Vives (2009–11), liegt nun der erste Band eines weiteren kapitalen Werks der katalanischen Literaturwissenschaft vor. Es schickt sich an, die Nachfolge des bisherigen Referenzwerks anzutreten, nämlich der zu Recht allseits verehrten, aber mittlerweile in die Jahre gekommenen *Història de la literatura catalana* von Riquer / Comas / Molas. Bei diesem neuen Projekt handelt sich um eine auf acht Bände angelegte *Història de la literatura catalana* unter der Gesamtleitung von Àlex Broch im Verlag Enciclopèdia Catalana, deren erster Band nunmehr erschienen ist. Für die mittelalterlichen Bände 1–3 dieser Literaturgeschichte ist Lola Badia als Herausgeberin zuständig, für den geplanten Band 4 zur frühneuzeitlichen ‚literatura moderna‘, also zu Renaissance, Barock und Aufklärung, übernimmt diese Verantwortung Josep Solervicens. Die Bände zur ‚literatura contemporània‘ sollen aufgeteilt werden in Band 5 zum 19. Jahrhundert (Enric Cassany und Josep M. Domingo), Band 6 und 7 zum Modernismus/Noucentismus bzw. zur Zeitspanne von 1922 bis 1959 (beide Jordi Marrugat) sowie schließlich Band 8, der die Zeitspanne vom ‚realisme històric‘ bis zur Postmoderne erfassen wird (Àlex Broch). Der Gesamtkonzeption liegt somit die Begriffstriade ‚literatura medieval – moderna – contemporània‘ zu Grunde, die sich institutionell eingebürgert hat und die inzwischen veraltete Unterscheidung von ‚decadència‘ und Renaixença überwindet, mit der in der Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts die beiden jüngeren Großepochen bezeichnet worden waren.

Zum vorliegenden ersten Band tragen zehn Autoren unter der Leitung von Lola Badia bei. Er umfasst die katalanischsprachige Literatur von ihren Anfängen bis zum Dynastiewechsel zu den Trastàmara im Jahre 1412. Nach einer epochalen Einführung zur mittelalterlichen Kultur Kataloniens (1.) ist er in die Bereiche früheste literarische Schriftzeugnisse (2.), mittelalterliche Historiografie (3.), Lyrik in der Tradition der Trobadors (4.), Vernarrativik (5.) und wissenschaftsnahe Literatur bei Ramon Llull und Arnau de Vilanova (6.) gegliedert. In Bezug auf die verlegerische Konzep-

tion wurden hier einige glückliche Entscheidungen getroffen. Zu ihnen gehört es, okzitanische Verszitate mit einer katalanischen Prosaübersetzung zu versehen und die orthografisch modernisierten altkatalanischen Zitate mit Verständnishilfen auszustatten. Das dünnere Papier, der Platz sparende Spaltendruck in den Anhängen und das handlichere Format als bei dem bekannten Vorgänger aus dem Hause Ariel, der auf monumentale Repräsentativität ausgelegt war, machen diese Literaturgeschichte deutlich benutzerfreundlicher und zudem mit einem Preis von 39,50 Euro für den ersten Band für Privatkäufer erschwinglich.

Als wesentliche Neuerung in der katalanischen Literaturgeschichtsschreibung kann die epochale Einführung zum Mittelalter aus der Feder von Lola Badia gelten. Sie bietet kulturhistorische Kontextualisierungen für die literarischen Texte im Hinblick auf die Sprachen der mittelalterlichen Kultur, bestimmte soziale Gruppen wie Frauen, die Ritterschaft und die gelehrten Laien, das physische Weltbild, das Problemfeld Oralität vs. Schriftlichkeit, die drei monotheistischen Religionen und ihre Schriftkulturen sowie unter diesen natürlich insbesondere die katholische Kirche und das Bildungssystem. In gewissem Maße ersetzt diese gewissenhafte und breit angelegte Einführung in die Kultur des späten Mittelalters auch die Vorstellung der in dieser Literaturgeschichte nicht berücksichtigten lateinischen Literatur Kataloniens. An den beiden Anfangskapiteln des Bandes wird zugleich deutlich, dass die Nachbarwissenschaft, zu der sich dieser Band *Literatura medieval I* am stärksten öffnet, eindeutig die Geschichtswissenschaft ist. Aspekte anderer Nachbarwissenschaften wie der Musik- oder Kunstwissenschaft, die man im Rahmen der Trobador- und Handschriftenkultur hätte einbinden können, bleiben dagegen weniger berücksichtigt.

Vom sprachlichen Register des Bandes wird ein interessiertes Breiten- und Studentenpublikum angesprochen, das aber durchgängig an die aktuelle Forschung herangeführt wird. Dies geschieht durch die in den Laufertext integrierten Kurzverweise auf Forschungsliteratur und stellenweise auch digitale Datenbanken sowie durch die Basisbibliografien am Ende jedes Kapitels. Diese Brückenfunktion zur Forschung legt in höherem Maße als anderswo offen, dass der Konsens, den Literaturgeschichten suchen müssen, auf der Grundlage von wissenschaftlichen Einzelbeiträgen beruht, und macht damit den Band sowohl für Studierende als auch für Forschende hervorragend nutzbar. So werden z.B. im Hinblick auf den *Llibre dels fets* von Jaume I. Fragen der Textstruktur erörtert, die über einführende Allgemeininformationen klar hinausreichen. Im Allgemeinen kann gelten, dass es sich dort, wo diese Literaturgeschichte speziellere Fragestellungen

zu den vorgestellten Texten entfaltet, zumeist um Fragen der Textstruktur handelt. Diese werden häufig in tabellarischer Form präsentiert. Dem Denken der behandelten Epoche entspricht diese methodologische Wahl durchaus. Es bleibt abzuwarten, ob die Folgebände zu den späteren Epochen hier andere Prioritäten setzen werden.

Stehen im 3. Kapitel zur Historiografie (Autoren L. Badia, J. M. Pujol, X. Renedo, St. Cingolani und J. A. Aguilar) die Übergänglichkeiten zur lateinischen Texttradition im Mittelpunkt, so gilt dies im 4. Kapitel zur Lyrik (M. Cabré) für die okzitanische Tradition: Bekanntlich führt die kulturelle Symbiose zwischen dem katalanischen und okzitanischen Sprachgebiet im Mittelalter aus der heutigen Perspektive zu Abgrenzungsschwierigkeiten, wie sie parallel dazu auch im Westen der Iberischen Halbinsel zwischen Galicien und Portugal auftreten. Auf Grund dieser hohen Permeabilität zwischen den Kronländern von Aragonien und dem okzitanischen Sprachraum wird in diesem Band der Weg gegangen, unabhängig von ihrem Geburtsort jene Trobadors zu berücksichtigen, die mit den Höfen der Krone von Aragonien besonders in Verbindung standen. Die Abschnitte zur Trobadorlyrik sind infolgedessen in der frühen Phase nach den Königshöfen von Alfons el Cast, Pere el Catòlic oder Jaume I. gegliedert, und nicht nach Trobadorpersönlichkeiten oder Gattungen, wie man es gewöhnlich in Darstellungen der Trobadorlyrik vorfindet: mithin eine willkommene neue Perspektivierung, von der für die erste, frühe Phase der Trobadorlyrik nur das Teilkapitel zur Ausnahmefigur von Cerverí de Giróna abweicht. Im Hinblick auf die spätere trobadoreske Lyrik in Katalonien, insbesondere an den Höfen von Jaume II. und Pere el Cerimoniós, werden neben Einzeldichtern wie Pere und Jaume March auch einzelne Liederhandschriften wie der *Cançon*er Vega-Aguiló als Untersuchungseinheit gewählt. Im anschließenden 5. Kapitel (M. Cabré und A. Espadaler) zur Vernarrativik dagegen, wo Autorenpersönlichkeiten und spezifische höfische Kontexte weniger gut dokumentiert sind, werden die Texte nach thematischen Untergattungen angeordnet; dies auch hier wieder mit einer Ausnahme für den Einzelfall Francesc de la Via. Diese Überwindung der in Literaturgeschichten klassischen, normativisierten Gliederung auf der Basis von *vida i obra* hin zu stärker dem Material angepassten Ordnungsprinzipien bedeutet fraglos einen Gewinn an Pertinenz, wenngleich dieser erkaufte wird durch einen Verlust an lexikontypischer Übersichtlichkeit. Im Übrigen wird versucht, diese Übersichtlichkeit durch die überlangen Zahlenkolonnen der numerischen Kapitelzählung zu suggerieren: Darauf hätte man verzichten können.

Am 6. Kapitel zur Wissensliteratur von Ramon Llull (L. Badia, J. Santanach und A. Soler) und Arnau de Vilanova (J. Mensa) wird deutlich, wie sehr in dieser Anfangsphase der katalanischen Literatur außerhalb der Versdichtung insbesondere solche Texte vorhanden sind, deren Zugehörigkeit zum literarischen Diskurs nicht ohne weiteres gegeben ist, sei es in der Historiografie oder wissenschaftsnahen Literatur. Die literaturwissenschaftliche Untersuchungsperspektive auf deren ästhetische Dimension und rhetorische Verfasstheit rechtfertigt dennoch fraglos ihre Präsenz in dieser Literaturgeschichte – dies gilt für Ramon Llull ohne jede Frage, und womöglich auch für Arnau de Vilanova. Im Übrigen sind die berühmten Kreisfiguren der *Ars lulliana* die einzigen Abbildungen, die ihren Weg in diese Literaturgeschichte gefunden haben. Ohne sie wäre Lulls Denksystem nur schwerlich erläuterbar. Es stellt sich allerdings hier die Frage, ob dies für andere Illustrationen, auf die in dieser Literaturgeschichte verzichtet wurde, nicht auch gelten könnte. In diesem Sinne wurde hier die Entscheidung für eine wort- und schriftzentrierte Literaturgeschichte getroffen, vielleicht auch gerade in Absetzung von dem eingangs zitierten kulturwissenschaftlichen Referenzwerk. Einen kleinen Ersatz für die fehlenden Abbildungen in illustrativer Hinsicht können die an wenigen Stellen in Kästen eingeschalteten Volltexte von ausgewählten Gedichten bieten. Ihre geringe Anzahl lässt allerdings keine Kontinuität entstehen. Insgesamt erscheint die Gewichtung von Lauftext, Zitaten und (wenigen) Fußnoten allerdings gut gelungen. Jenseits aller herausgeberischen Entscheidungen liegt der wichtige Beitrag dieses Bandes und der mit ihm begonnenen neuen *Història de la literatura catalana* jedoch zweifellos darin, in der katalanischen Literaturgeschichtsschreibung den Stand abzubilden, den die Forschung mittlerweile erreicht hat, und die katalanische Literatur in einem weiter gesteckten Rahmen zu verorten, als es die Vorgänger dieses Projektes leisten konnten. Über diese dringend notwendige wissenschaftliche Aktualisierung kann sich die Leserschaft dieses Bandes und der hoffentlich bald folgenden Fortsetzungen freuen. ■

- Roger Friedlein, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/146, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <roger.friedlein@rub.de>.

- Lluís B. Polanco Roig (ed.): *The Liber Elegantiarum by Joan Esteve. A Catalan-Latin dictionary at the crossroads of fifteenth-century European culture*. Turnhout: Brepols, 2012 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis). 441 pàgs. ISBN 978-2-503-52586-0.

El *Liber elegantiarum* és, sens dubte, un dels primers grans reculls lexicogràfics bilingües que incorpora el català com a llengua de referència i un dels primers testimonis de la incipient lexicografia europea. El seu autor, el valencià Joan Esteve, provinent de l'escribania reial de Nàpols, acabà dirigint la capitular de la catedral de València i redactà l'obra amb la finalitat explícita d'ensenyar llatí. El *Liber*, editat a Venècia el 1489, és, a més, un compendi de gramàtica, retòrica, epistolografia i citacions literàries que ens remetent directament a l'humanisme italià. La publicació d'aquesta primera edició crítica, elaborada amb gran cura, precedida d'un sòlid i il·luminador estudi introductori, és, doncs, una molt bona notícia.

En el seu prefaci, Lluís B. Polanco rememora el llarg camí que ha recorregut des de la primera versió del text que féu el 1995 en la seva tesi doctoral; ens presenta un breu *status quaestionis* sobre les aportacions recents a l'estudi i valoració de l'obra i assenyala els objectius que es proposa, no només com a editor, sinó com a filòleg. Es planteja, per exemple, quina fou la formació d'Esteve, d'on venia el seu "esperit regeneracionista" enmig dels indiscutibles vincles amb l'humanisme italià i quines eren les intencions de l'autor, més enllà d'aquelles que ell mateix proposa en el seu pròleg. També surt al pas de les crítiques que s'han fet al *Liber* quan se l'ha volgut encasellar, des dels criteris de la lexicografia actual, en una tipologia concreta, ja sigui com a manual per a aprendre llatí o com a diccionari bilingüe, així com de les especulacions respecte al grau d'originalitat i a la coherència interna de l'obra. Exposa, tot seguit, les aportacions de la present edició crítica, en la mesura que, més enllà d'una simple transcripció, han estat reformulades les bases d'intervenció sobre el text, s'ha ampliat la col·lació amb algunes noves fonts recentment identificades i s'han reescrit els diversos aparats, la bibliografia i les notes finals.

A la completa introducció (XI–CCXIV) trobem, a més d'un estudi de les fonts i dels aspectes interns de l'obra, tres capítols inicials que ofereixen, a partir d'una bibliografia actualitzada i d'un estat de la qüestió, els coneixements previs necessaris per poder jutjar, si més no esbrinar, quina és la finalitat de l'obra i el seu ressò en el context de l'humanisme renaixentista: ressegueixen la desigual fortuna del *Liber* des de la seva publicació fins a finals del segle XX (*The Liber elegantiarum: an uncertain fate*, XI–XVI);

aporten una acurada descripció del *Liber* com a incunable, amb especial atenció a la primigènia edició veneciana de Paganinus de Paganinis –o Paganino Paganini– (*The Liber elegantiarum as incunabulum*, XVII–XXXIX) i una lúcida mirada a l'autor i a la seva època (*The author and his time*, XL–LIV). Però els capítols centrals d'aquest estudi introductorí són, sens dubte, aquells que es dediquen a la confecció i fonts del *Liber* i a tots els aspectes relacionats amb les tècniques lexicogràfiques de l'obra. Sota l'epígraf *The setting and sources of the Liber elegantiarum* (LV–CXL) Polanco tracta, en primer lloc, l'expansió de l'humanisme italià i la seva influència en els trets definitoris de l'humanisme català, així com el pas de l'ensenyament medieval a l'humanístic. A continuació, dóna notícia de les fonts de l'obra tot emmarcant-les en la tradició gramatical i lexicogràfica des de l'antiguitat (Pompeius Festus, *De compendiosa doctrina* de Nonius Marcellus, *Expositio sermonum antiquorum* de Fulgentius i les *Etymologiae* d'Isidoro de Sevilla) i el món medieval (*Elementarium doctrina rudimentum* de Papias, el *Catholicon* de John de Genoa) fins a l'alba renaixentista, fent especial esment, pel que fa la gramàtica, als *Rudimenta grammatices* de Niccolò Perotti, a les *Elegantiae Linguae Latinae* de Lorenzo Valla, *De differentiis verborum* i els *Synonyma* de Bartolomeo Facio i les *grammaticae proverbiandi*, i pel que fa als repertoris lexicogràfics, al tractat *De orthographia* de Giovanni Tortelli, als tractats geogràfics (molts deutors de la *Naturalis historia* de Plini), entre els quals cal destacar-ne l'aportació de dos humanistes catalans: Joan Margarit i Jeroni Pau, que dedicà el seu *De fluminibus et montibus Hispaniarum* (1475) a l'aleshores cardenal Roderic de Borja; i les obres d'Alonso Fernández de Palencia i Antonio de Nebrija. Els exemples aportats en cada cas mostren els resultats d'una col·lació múltiple, és a dir, no solament de cada font respecte del *Liber*, sinó de diverses fonts interrelacionades (vid. la correspondència de l'entrada *vicus* de Valla, Nebrija, Perotti amb “Lloch que no te muralla” del *Liber* a la p. CVII). Polanco també destaca (CV–CVI) el floriment dels repertoris lexicogràfics bilingües a la Itàlia de finals del Trecento, que denotaven la necessitat de furnir una nova burgesia emergent d'instruments que els ajudessin a entrar en un món cultural que havia estat reservat fins aleshores als clergues. Finalitza aquest apartat amb un colofó sobre la lexicografia catalana al final de l'Edat Mitjana, que aporta elements prou útils per emmarcar el *Liber* en el context necessari del ressò que tingueren tant els textos dels humanistes italians reeditats en l'àmbit català, com les múltiples edicions del diccionari de Nebrija i, al cap de dècades, el *Vocabulario del humanista* de Juan Lorenzo Palmireno (València 1569) o el *Thesaurus puerilis* d'Onofre Pou (València 1575).

A més de les fonts gramaticals i lexicogràfiques, Polanco parla també de la influència de la retòrica clàssica (provinent de Quintilià, més que d'Aristòtil o Ciceró) i de l'*ars dictaminis* medieval, així com de la retòrica i epistolografia humanística, fent esment de Stefano Fieschi pel que fa a la retòrica i Gian Mario Filelfo i Francesco Filelfo pel que fa a l'epistolografia. Especialment referits al breu apèndix de *praecepta* que Esteve afegí a les entrades lèxiques, alguns exemples mostren la importació directa del *De compositione* de Barzizza i de la *Rhetoricae arts praecepta* de Piccolomini (CXXIII). El gran apartat dedicat a les fonts es clou amb un capítol dedicat a la presència de la "literatura" en el *Liber*, que ens il·lustra sobre el cànon d'*auctoritates*, conegudes per Esteve, o bé directament a partir d'edicions, o a través de cites o breus *sceptra* que s'empraven per il·lustrar compendis gramaticals o similars. Pel que fa als autors clàssics, la llista és molt àmplia, destacant, però, les cartes i els tractats de Ciceró (en especial *De officiis*, *De senectute* i *De oratore*), el Virgili èpic, les comèdies de Terenci i la història moralitzant de Sal·lusti (CXXIV). Entre les referències a la literatura medieval i renaixentista, es destaquen, entre d'altres, la traducció de *Lásies* de Francesco Filelfo, les *Facetiae* de Poggio Bracciolini, la *Obsidionis Rhodiae urbis descriptio* de Guillaume de Caoursin, *De duobus amantibus historia* d'Eneas Sílvio Piccolomini i el *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* de Bartolomeo Facio, dels quals s'aporten exemples prou significatius (CXXVII–CXL).

El tractament d'aquestes *fontes* per part d'Esteve constitueix el primer punt que inaugura l'apartat dedicat a la tècnica lexicogràfica del *Liber*, *Notes on the "Lexicographic technique" in the Liber elegantiarum* (CXLI–CXLV). L'heterogeneïtat cronològica i temàtica, els manlleus, calcs, traduccions i interpretacions d'aquests materials, a vegades reutilitzats en diverses ocasions, dóna una primera impressió de *collage* que cal resituar en allò que es podria denominar intent d'homogeneïtzar i donar un sentit unitari a l'obra per part d'Esteve i que no podem valorar, *stricto sensu*, a partir dels criteris que emprem en l'actualitat per estudiar els reculls lexicogràfics. L'entrada, en llengua vernacla, es correspon a allò que anomenem "equivalència", que en aquest cas és el mot, frase o text en llatí que proporcioni al lector la informació necessària, també de caràcter gramatical, retòric, jurídic o epistolar, adient a la finalitat pedagògica que exposa l'autor en el *prooemium* (dedicat al seu amic i mestre Ferrer Torrella) i que neix de la pròpia experiència, dels primers contactes amb els autors llatins:

iuvabat me nonumquam vicissim accipere, nunc Maronem, nunc Terentium, nunc Ciceronem, modo Aulum Gelium, tunc Macrobius, nunc Servium ceterosque

eloquentissimos codices, ut de tenera aetate didiceram haud a mente exciderent mea. Quos inter legendum, nonnulla imo plurima conspiciebam sinonima luculentasque orationes, ita Latine, sic proprie ad cotidianum sermonem nostrum accomodatas ut praesertim in hisque ludis grammaticae in didascalorum discipulorumque ore tractantur, dicantur Latine. (*Liber elegantiarum*, Polanco ed., p.3, 15–20)

Que la funció del *Liber* és l'aprenentatge del llatí es fa evident a simple vista, si comparem la brevetat de l'entrada vernacle amb l'extensió del text llatí que en molts casos conté (a més de la traducció estricta o ampliada) informació morfològica, sintàctica o semàntica (homònims, sinònims, heterònims), observacions etimològiques, derivats i compostos, citacions i *realia* que no estan només al servei de la traducció sinó també de la renovació del llatí que duïen a terme humanistes com Lorenzo Valla amb el seu *Elegantiarum linguae Latinae*. Cal situar, doncs, en aquest context l'aproximació a les tècniques lexicogràfiques (emprades per l'autor de manera més o menys conscient i sistemàtica) de què ens parla Polanco. En primer lloc, les puntualitzacions sobre la macroestructura del *Liber* surten al pas de les suposades “deficiències” d'una “desgavellada” ordenació alfabètica de les entrades, a vegades disposades no per substantiu, sinó per útil gramatical (Colon / Soberanas, 1986: 47); Polanco rebut aquesta crítica parlant aquí d'*Alphabetisation* (CXIV), un sistema d'ordenació aproximada que empraven habitualment obres que no tinguessin com a finalitat única ser un repertori lexicogràfic (a pesar de contenir abundant informació sobre lèxic i semàntica) i qualifica les observacions d'anacròniques, ja que l'obra d'Esteve es publica en un moment en què encara no s'havia produït una sistematització clara en aquest camp. Pel que fa a la dimensió, ja hem al·ludit abans a la desproporció entre la brevetat de l'entrada i la llargària de l'equivalència, la qual cosa, segons el nostre parer, està sovint ben justificada (vg. a “Gràcies” li corresponen dinou accepcions que apunten a la diversitat de matisos i usos del mot). En qualsevol cas, la digitalització i posterior extracció d'índexs del text ha documentat un nombre de mots catalans molt superior a les 12.158 entrades estrictes del *Liber*. El darrer aspecte que cal comentar de la macroestructura és la nomenclatura, difícilment aplicable a l'obra degut a la multiplicitat estructural de les entrades, que poden ser un sol mot (a vegades amb determinant), una o diverses frases i fins i tot, de paràgrafs més o menys extensos (vid. classificació i comentaris pp. CXLIX–CLII). Pel que fa a la microestructura, es comenten, entre d'altres, la presència d'informació gramatical, derivació i composició, sinònims i antònims, etimologies, *realia*, citacions i traduccions.

De totes aquestes observacions es desprèn que el *Liber* no ha estat elaborat segons un mètode i temàtica únics, sinó diversos, i que el fet dificulta la caracterització i encasellament d'aquesta obra en la tipologia que convencionalment s'ha establert per als repertoris lexicogràfics de l'època (tot i que participi una mica de tots). Allò que és ben clar, però, és que el *Liber* es publica en una etapa decisiva en l'enfocament de la lexicografia, ja que, tot i estar dedicat a l'ensenyament del llatí, pren una llengua romànica com a llengua de referència (Buridant, 1986, cit. CLX). Això no vol dir, però (segons Polanco) que pugui ser denominat com el “primer gran diccionari de la llengua catalana”, tal com l'havien qualificat anteriorment Moll (1960) o Gulsoy (1964), ja que les seves característiques estructurals ho impedeixen, però sí com el “primer gran compendi de la llengua catalana” i com un dels primers i més originals inventaris bilingües vernaculo-llatins del Renaixement i un dels millors exemples de la filologia humanística. Reproduïm les paraules de l'editor (CLXI):

In any case, its position, although involuntary, as the first great lexical *compendium* of the Catalan language, and as one the first and undoubtedly most complex and original bilingual vernacular-Latin inventories of the Renaissance, comprising lexical, grammatical and rhetorical contents alike, cannot be denied. While reflecting both the indisputable progress and the shortcomings of humanism in the Catalan-speaking lands, the *Liber* comes close, albeit perhaps not exactly at the same level, to the best examples of the European philological humanism.

Finalitza la introducció amb l'exposició dels criteris i normes de l'edició crítica (CLXII–CLXXV), referents a la transcripció de mots llatins, separació de paraules, puntuació, separació d'entrades i subentrades, abreviacions, referències i correccions, entre d'altres aspectes, i un comentari sobre els aparats (*criticus, fontium, adnotationum*) i l'*Index fontium*, culminant amb una completa bibliografia. La pulcritud de l'edició facilita enormement la consulta del *Liber*: la numeració d'entrades i subentrades, i les referències de l'aparat crític i de fonts, completades al final per les *adnotationes* són una eina imprescindible per a posteriors estudis. La feina de l'editor ha estat més que notable; l'aparat crític, per exemple, conté informació sobre les variants identificades entre les diverses còpies que han pervingut de l'única edició veneciana, sobre algunes intervencions en el text dels usuaris de l'incunable i sobre les *emendationes* del propi editor d'acord amb els criteris preestablerts. Pel que fa a les fonts, s'assenyalen les explícites i les implícites detectades, tot i que una primera lectura aleatòria d'algunes entrades del *Liber* posa també de manifest l'adaptació d'*aurea dicta*; en tenim un exemple

a la 502: “Allí és la pàtria: hon lo viure delita” *Patria illich est ubi delectare vivere*, que provindria, pel que fa als *antiquiores*, de l’*Ubi bene, ibi patria* ciceronià (*Tusc.* 5,37) o de Pacuvi: *Patria est ubicumque est bene*. Una vegada més, l’*auctoritas*, el mirall dels clàssics que, tal com vol Lluís B. Polanco, ens permet ubicar aquesta obra singular i complexa, aquest “primer gran compendi de la llengua catalana” que perseguia la didàctica del llatí, en l’òrbita cultural de l’humanisme renaixentista. ■

■ Bibliografia

- Buridant, Claude (1986): “Lexicographie et glossographie médiévales. Esquisse de bilan et perspectives de recherche”; in: Buridant, Claude (ed.): *La lexicographie au Moyen Age*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 9–46.
- Colon, Germà / Soberanas, Amadeu J. (1986): *Panorama de la lexicografia catalana. De les glosses medievals a Pompeu Fabra*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Gulsoy, Josep (1964 [1959–1962]): “La lexicografia valenciana”, *Revista Valenciana de Filologia* IV:2–3, 109–142.
- Moll, Francesc de B. (1960): “Les sources du *Liber Elegantiarum* de Joan Esteve”, *Boletim de Filologia* XIX, 105–111.

■ Maria Paredes Baulida, Projecte Mimesi, Universitat de Barcelona / Institut Pau Vila de Sabadell, C/ de Viladomat, 118, E-08205 Barcelona, <mariaparedes@telefonica.net>.

■ Peter Cocozzella: *Text, Translation, and Critical Interpretation of Joan Roís de Corella’s Tragèdia de Caldesa, a Fifteenth-Century Spanish Tragedy of Gender Reversal: The Woman Dominates and Seduces Her Lover*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2012. 251 pàgs. ISBN 978-077-342625-2.

L’estudi monogràfic ressenyat aquí és la publicació més recent de Peter Cocozzella, professor emèrit del Departament de Llengües i Literatures Romàniques a la Universitat Binghamton, i especialista en la literatura castellana i catalana de segle XV. El 2008, l’autor va assajar una primera aproximació crítica a la que es considera l’obra més reeixida de la producció literària corellana a l’article «From the Perspective of a Narcissistic Lover. Joan Roís de Corella’s *Tragèdia de Caldesa*», *Catalan Review* 22, pàgs. 177–197.

La contribució actual de Cocozzella representa una formulació més extensa de la hipòtesi plantejada a l'esmentat article, i recollida en el títol i subtítol del monogràfic. En resum, segons l'estudi nordamericà d'origen italià, la famosa peça sorgida de la «ploma, que sovint greus mals descansa», és una tragèdia d'inversió de rols de gènere, en què la dona domina i sedueix el seu amant.

La interpretació crítica es desplega en sis capítols, seguits per un apèndix que ofereix el text en una versió amb grafia modernitzada i una traducció a l'anglès. Deduïm de l'edició citada a la bibliografia final del monogràfic que el text reproduït a l'apèndix –malauradament amb nombrosos errors tipogràfics– és el de l'edició de Marina Gustà inclosa a la col·lecció de les Millors Obres de la Literatura Catalana (1985), que Cocozzella ha completat amb la numeració dels paràgrafs.

Cocozzella inicia el primer capítol del seu estudi (pàgs. 11–40) amb una breu contextualització de l'obra, amb referències i cites extenses dels principals estudis sobre Corella i la seva producció literària, i un resum de l'argument de la peça estudiada. A la segona part del primer capítol, l'estudi centra l'atenció en la figura del protagonista tancat en una cambra fosca, tot assenyalant que cal relacionar l'estètica llòbrega d'aquesta imatge, conreada per Corella i els seus coetanis Carrós i March, amb el tòpic dels inferns d'amor, present en l'obra d'autors castellans com Iñigo López de Mendoza, Juan de Andújar o Guevara.

En el segon capítol (pàgs. 41–63) s'il·lustra el rol pioner d'Ausiàs March en la creació d'una poètica de la subjectivitat, i la seva influència entre els escriptors barcelonins i valencians de la segona meitat del segle XV. Cocozzella observa en la *Tragèdia de Caldesa* una «orientació psicològica preeminent» («an overarching psychological orientation») i una concepció del text com a «camí directe cap al món interior fúnebre que constitueix el teatre de la psique» («a direct pathway to the gloomy innerworld that constitutes the theatre of the psyche», pàg. 53). En aquest context, s'aporten els exemples de Francesc Moner i el Comanador Escrivà, dos autors que com Corella destaquen per dibuixar escenaris psíquics de protagonistes turmentats per l'aflicció amorosa. S'assenyala fins a quin punt el narrador de la *Tragèdia* es troba en una situació de circularitat viciosa, i es conclou que l'objectiu que Corella persegueix en aquesta composició és principalment psicològic i existencial, i no tan de caire moralista.

La particular disposició psíquica del protagonista, en paraules de Cocozzella, conformada per una «inseguretat despersonalitzant i d'un nebulós estat d'autoanihilació» («despersonalizing insecurity and nebulous

state of self-effacement», pàg. 80), és l'objecte d'anàlisi en el tercer capítol (pàgs. 65–82). El *jo* narrador apareix irremeiablement atrapat en una situació asfixiant: la seva adorada el tanca amb pany i clau en una cambra, on ha de passar la tarda esperant el retorn de l'amfitriona absent. Ja cap al tard, el reclús, entotsolat amb els seus pensaments i dubtes, mira per una finestra petita i testimonia el comiat íntim entre la «tan estimada donzella» i un home que, com a colofó d'un seguit de mostres d'afecte, es pren la llibertat d'etzibar-li un familiar «Adéu sies, manyeta!» i acaba partint després d'un bes que deixa horroritzat l'involuntari espiador. Per la reacció exaltada amb què el protagonista respon a la traïció d'aquella que s'acaba de revelar com a indigna de la seva adoració, Cocozzella el considera un «home extremadament sensible, però poc sensat, sensibilitzat fins a un grau mòrbid pel seu complex nimfàtic» («a highly sensitive but hardly sensible man, sensitized to a morbid extent by his nymph complex», pàg. 78). A més, li diagnostica una «ofuscació narcisista» («narcissistic obfuscation», pàg. 79), que no li permet «copsar el sentit de la realitat que està passant just davant dels seus ulls» («he cannot take in the reality of what is happening before his very eyes», pàg. 82).

En el quart capítol (pàgs. 83–110) es formula la hipòtesi principal del present estudi, basada en l'anàlisi psicològica dels personatges. Es tracta d'un intent de donar una explicació plausible a la pregunta per què la protagonista tanca el *jo* narrador a la cambra fosca i el converteix en l'atònit observador del seu encontre amorós amb un altre home. Segons Cocozzella, la *Tragèdia de Caldesa* és un cas paradigmàtic del que Stephen Greenblatt designa com a «autoconstrucció renaixentista» («Renaissance self-fashioning»). La protagonista actua com a «promotora de l'acció, essent la màxima creadora de la trama» («the promoter of the action as the all-important creator of the plot», pàg. 87). La conducta de Caldesa és motivada per «la seva autodeterminació per manifestar i divulgar l'audacitat del seu desig» («her self-determination to assert and divulge the audacity of her desire», pàg. 89).

El cert és que la dona, si així ho hagués volgut, hauria pogut impedir que el seu admirador presenciés el seu intercanvi d'intimitats amb el rival. Quan el *jo* narrador es presentà, «tocant a la porta de la casa», la sol·licitada, sabent que esperava un altre galant, senzillament li hauria pogut demanar de retornar un altre dia, en lloc de deixar-lo entrar i tenir-lo tancat tota la tarda en una cambra a l'espera del seu retorn. El *jo* narrador especifica que la dona esperava l'altra visita «per aquella hora», i que li va prometre que, un cop acabades les «breus faenes», passarien «tot aquell jorn» junts. El que

no s'arriba a concretar és quan s'esdevé realment l'arribada del rival. Es diu tan sols que la seva partença se situa «a la fi de tan enutjosa tarda».

Val a remarcar aquest detall, perquè el subjecte de l'esmentat sintagma «tocant a la porta de casa» no és algú que podríem identificar amb el rival – com consideren Annicchiarico («al bussare di qualcuno sulla porta», 1991–1992, pàg. 73) i Cocozzella («a knock was heart at the door», pàg. 199)–, sinó el *jo* narrador mateix –com ho recullen, entre d'altres, Badia («llamando a la puerta de la casa», 1989, pàg. 104), Wittlin («when I knocked one day at her door», 1993, pàg. 54) i Romeu («Corella s'estén [...] sobre la llarga relació amorosa entre ell i Caldesa [...]. Però tot seguit al·ludeix ja als inicis del falliment femení, quan es refereix a la seva anada a la casa d'ella i l'excusa d'aquella de no poder rebre'l [...]», 1998, pàg. 89)–. La correcta identificació de la persona que truca a la porta invalida l'argument de Cocozzella que la dona «havia planejat, amb precisió remarcable, la trucada a la porta que interromp l'encontre amorós» («she has planned with remarkable precision the knocking at the door that interrupts the amorous dalliance», pàg. 96).

Res no ens permet afirmar amb seguretat que la cita amorosa de Caldesa s'esdevingué a l'hora prevista. També hi cap la possibilitat que el galant es presentés amb un retard, cosa que la protagonista no podia preveure quan va prometre al seu admirador que no trigaria en tornar. El que el *jo* narrador creu haver descobert, després d'haver passat per l'experiència dolorosa de convertir-se en testimoni forçat de la infidelitat de la seva admirada, és el caràcter fingit dels sentiments que ella li havia manifestat i que li manifesta. Tanmateix, l'home profundament decebut no respon amb «un rampell de malediccions [...] portant la tradició del *maldit* a l'extrem» («an outburst of maledictions [...] carr[ying] the *maldit* tradition to extremes», pàg. 100), com diu Cocozzella, sinó que, en paraules de Romeu (1998: 91), «s'automaleeix en termes extrems sense, però, que hi hagi maldit o misogínia ni insult per a la qui el va traïr». Per entendre la decepció de l'amant colpit per la magnitud de l'engany, convé recordar amb Romeu (1992 [1984]: 115) que per Corella «l'amor humà exigeix dels amants la plenitud de llur possessió mútua, espiritual i corporal» i que «hi ha d'haver una dignitat compartida entre els dos amants, basada en llur identificació i correspondència de sentiments».

A la llum dels principis de la psicoanàlisi de Jacques Lacan, seguits per Sara H. Lindheim (2003) en la seva anàlisi de les *Heroides* d'Ovidi, Cocozzella llegeix les mostres de penediment de Caldesa com a «estratagema fet a mida que no tan sols serveix per a salvar la cara del narrador ofès sinó

també per a redreçar la perpetració de males accions i per ajudar a restaurar la supremacia de l'ordre del món patriarcal» («stratagem tailor-made to not only save face for the aggrieved auctorial persona but also work toward redressing the perpetration of egregious wrongdoing and help restore the supremacy of the patriarchal world order») (pàg. 97). Més endavant, però, es posa en dubte si les paraules de la protagonista són «una resposta de debò» («a real reply», pàg. 101), o si més aviat s'haurien de considerar «la projecció d'un ventríloc» («a ventriloquist's projection», pàg. 102), és a dir les paraules que el *jo* narrador hauria volgut que pronunciés la dona que el va trair. Caldria afegir que el text de Corella encara permet una tercera lectura que consisteix en atorgar credibilitat a la contrició de Caldesa. Observem que aquesta possibilitat, descartada per Cingolani (1998: 290), és la que assumeix el *jo* narrador com a verídica, quan confessa el seu desconcert produït per «tan humils paraules», i quan, tot i desitjar poder oblidar el greuge sofert, afirma haver-ne deixat constància escrivint el relat amb la pròpia sang.

Cocozzella dedica el cinquè capítol (pàgs. 111–149) del seu estudi a la dimensió pictòrica del text literari i a la fenomenologia del procés de percepció visual, en el qual es diferencien tres fases: a) l'aprehensió instantània inherent a l'acte de mirar ràpidament, («the instantaneous apprehension inherent in the act of glancing», pàg. 133), b) la gestació d'una imatge que causa un impacte abassegador («the gestation of an image that delivers an overwhelming impact», *ibid.*) i c) la transformació de la mirada ràpida a una mirada sostinguda per una experiència sentida intensament i sobre la qual s'ha reflexionat detingudament («the transformation of the glance into a gaze by way of an experience intensely felt and attentively reflected upon», *ibid.*). Aquesta teoria s'exemplifica, d'una banda, fent referència a unes miniatures quatrecentistes del *Roman de la Rose*, i, de l'altra, assenyalant els passatges paral·lels entre la *Tragèdia de Caldesa* i el *Tirant lo Blanc*, paral·lelisme que, segons Cocozzella, «prové de la interacció entre la mirada ràpida i la mirada sostinguda i, tot seguit, de l'aprehensió d'una escena fortament destorbant, que és investida amb la funció d'una *imago agens*», («a parallelism that stems from the interaction between glance and gaze and, subsequently, from the apprehension of a highly disturbing scene, which is invested with the function of an *imago agens*», pàg. 143).

En el sisè i l'últim capítol (pàgs. 151–181), Cocozzella es dedica a explorar la teatralitat inherent de la *Tragèdia de Caldesa*, prenent com a punt de partida les aportacions sobre la famosa obra de Corella que Henry Ansgar Kelly inclou a l'estudi *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle*

Agès (1993). La tesi sostinguda per Cocozzella és que «Corella, d'una manera directa o indirecta, deriva de Boeci el to de lamentació i declamació, i d'Isidor, la interpretació d'una recitació coordinada amb una pantomima» («Corella derives, directly or indirectly, from Boethius the tone of lamentation and declamation and from Isidore, the delivery of recitation in coordination with a dumb-show», pàg. 166). S'identifica com a tret singularitzador de la *Tragèdia de Caldesa* «el joc de contraris i de forces antagoniques que donen lloc a les dinàmiques d'una trama corprenedora» («the interplay of opposites and antagonistic forces that give birth to the dynamics of a compelling plot», pàg. 167). El que l'estudiós tal vegada caldria especificar són els indicis textuals que li permeten afirmar que la protagonista actua per «un sentit de revenja per mitjà de les seves maquinacions sinistres d'ajustament de comptes» («the female counterpart is bent on retaliation through the sinister machinations of simply getting even», pàg. 168).

A l'última part d'aquest capítol de cloenda, Cocozzella aventura una proposta de posada en escena de la *Tragèdia de Caldesa*, sota el supòsit de la «teatralitat que Corella explota en la doble funció del soliloqui de l'enamorat com a interpel·lació directa del públic i com a dramatització de la narrativa mitjançant la veu explicativa» («the theatricality that Corella exploits in the double function of the lover's soliloquy as direct address to the audience and as dramatization of the narrative by means of the voice-over», pàg. 168). Cal reconèixer l'audàcia i l'originalitat de Cocozzella, que fa servir el famós text narratiu de Corella, que com és ben sabut també inclou dos poemes, com a canemàs per a una representació escènica. L'estudiós no es limita a idear el que podrien ser les indicacions escèniques necessàries per a una posada en escena, sinó que fins i tot fa precedir aquesta hipotètica escenificació per un assaig de l'escena del comiat entre la protagonista i el galant. Tanmateix, però, hi hauria algunes puntualitzacions a fer. Així, per exemple, Cocozzella situa l'hipotètic assaig a l'entreclaror del trenc d'alba («The overall ambiance is that of the twilight at the crack of dawn», pàg. 173), quan el *jo* narrador indica que la dona el retingué tancada a la cambra «dos hores après migjorn». Un element que, al nostre parer, desentona amb l'acusada sensualitat que transmet el personatge de Caldesa en el relat de Corella són els repetits cops de porta que la dona ha de donar en l'escenificació ideada per Cocozzella, segurament amb l'objectiu de cridar l'atenció del protagonista i fer-lo mirar per la finestra. («[Ella] es dirigeix cap al portal, obre la porta amb una empenta, i la tanca amb un fort cop», «she steps over to the portal, pushes the door open and slams it shut forcefully», pàg. 174; «[Ella] torna a tancar la porta amb un fort cop», «Again she

slams [the door] shut with a loud bang», pàg. 174). Un error en la cronologia dels esdeveniments afecta el passatge previ al confinament de l'enamorat en la cambra fosca. El relat que el *jo* narrador fa de la seva relació amb Caldesa és un record dels moments de festeig anteriors al dia en què tingué lloc la traïció. Cocozzella, en canvi, interpreta els detalls de la recapitulació de l'idil·li com a referència a un suposat intercanvi d'intimitats entre el *jo* narrador i la protagonista que és interromput per l'arribada del galant. Caldria esmenar, per tant, les indicacions escèniques corresponents als paràgrafs 3 i 4 de les pàgines 175 i 176, ajustant-los a la cronologia del text de partida.

A l'apartat de les conclusions (pàgs. 183–187), Cocozzella assenyala quatre descobriments fonamentals com a resultats de la seva indagació crítica: en primer lloc, «el tenor psicològic més que moralista de l'estètica de Corella» («the psychological rather than moralistic tenor of Corella's esthetic»), en segon lloc, «el contrast entre el protagonista masculí, abstrert fins al límit de l'abúlia, i la contrapart femenina, feta a la seva manera i no dependent de ningú, que arriba a l'extrem d'adoptar un comportament transgressor» («the contrast between the male protagonist, self-absorbed to the verge of abulia, and the female counterpart, self-fashioned and self-possessed to the extreme of radical commitment to transgressive behavior»), en tercer lloc, «la descripció minuciosa d'un episodi entristidor, convertit en una escena crucial, que, per la seva banda, es concep en un mode gairebé fotogràfic i es contempla de forma obsessiva d'una manera ecfràstica» («the minute description of a distressing episode, converted into a crucial scene, which, in turn, is conceived in a quasi photographic mode and contemplated obsessively in an ekphrastic manner»), i, per últim, «el tractament d'aquesta escena com a matriu d'una trama complexa, que és eminentment adaptable a l'escenari, és a dir, a un espai teatral clarament delimitat» («the treatment of that scene as matrix of a complex plot, which is eminently adaptable to the stage – that is, a clearly delineated theatrical space», pàg. 183).

El volum es completa amb cinc il·lustracions (pàgs. 209–217), l'última de les quals és una proposta d'escenari per a l'hipotètica posada en escena, dissenyada per Joe Marckx. A més, hi figura la relació de les referències bibliogràfiques de les obres esmentades al llarg de l'estudi, i un índex onomàstic i de conceptes, de gran utilitat, que encara es podria completar amb entrades referides a «maldit» (pàg. 100), «misogyny» (pàg. 100) and «ventriloquism» (pàgs. 102 i 108).

Finalment, cal assenyalar la decisió encertada d'acompanyar la disquisició erudita per una traducció a l'anglès del text estudiat. Llevat dels dos passatges problemàtics assenyalats més amunt, la traducció de Cocozzella representa una versió molt fluida i elegant, i és una proposta altament vàlida. Observem, però, que l'autor vacil·la a l'hora de traduir el «cas afortunat» del títol: segons el *DECLC*, és correcta la traducció de Cocozzella per «unfortunate event» (pàgs. 17, 18 i 20), que coincideix amb Annicchiarico («caso sventurato», pàg. 70), Wittlin («the misfortune», pàg. 54) i Cingolani («cas desafortunat», pàg. 274). Una altra possibilitat de traducció seria «fortuous event», «cas fortuït», recollida per Riquer a la *Història de la literatura catalana*, vol. IV, pàg. 150. En canvi, no trobem documentada l'accepció «cas de conseqüències greus», que suposa Cocozzella quan opta per la traducció «momentous event», pàg. 197. A l'hora de traduir les paraules de comiat que escandalitzen el *jo* narrador, Cocozzella proposa «Good-bye, my little hussy!» (pàg. 201, «Adéu sies, manyeta!»), mentre que Wittlin opta per «Goodbye, my clever vixen!» (pàg. 55). Ambdós estudiosos renuncien encertadament a una traducció literal de la paraula «falda» («lap»), i substitueixen la referència a l'anatomia de la dona per la imatge més poètica del seu vestit: així, el passatge «una ínclita donzella [...] delliherà [...] los meus cansats pensaments, ensems amb ma persona, en lo desitjat estrado de la sua falda descansassen», es llegeix, en la traducció de Wittlin, «a lustrous Lady [...] condescended [...] to let me find repose for my weary mind and body on the longed-for proscenium of her gown», i en la traducció de Cocozzella «an illustrious young woman [...] granted that I, in my weary spirit, should find repose in the coveted haven of her gown». Cal assenyalar, a més, que aquesta nova traducció es diferencia de la versió proporcionada per Wittlin pel fet de presentar una sintaxi menys complexa. El que en principi podria semblar un allunyament de la valenciana prosa de Corella, resulta ser un encert perquè l'acurada tria del lèxic i el predomini d'estructures paratàctiques fan que cadascuna de les frases d'aquesta traducció adquireixi la singular força expressiva característica de la que es considera l'obra mestra de Corella. ■

■ Bibliografia

Annicchiarico, Annamaria (1991–1992): «Perché “Tragèdia”?»: il gioco delle “ambiguità” nella “Tragèdia de Caldesa” di Joan Roís de Corella», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* XLIII, 59–79.

- Badia, Lola (1989): «Materiales para la interpretación de la obra literaria de Joan Roís de Corella», *Filología Románica* 6, 97–109.
- Cingolani, Stefano (1998): *Joan Roís de Corella: La importància de dir-se honest*, València: Tres i Quatre.
- Romeu i Figueras, Josep (1992 [1984]): «Dos poemes de Joan Roís de Corella: “A Caldesa” i “La Sepultura”», *Miscel·lània Sanchis Guarner*, vol. I, València: Universitat de València, 299–308, reeditat dins: *Miscel·lània Sanchis Guarner*, vol. III, Barcelona / València: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de València, 109–138.
- (1998): «*Tragèdia de Caldesa*, de Joan Roís de Corella: una aproximació textual», *Caplletra* 24, 81–92.
- Wittlin, Curt (1993): «“The Pen that Eases Pain”: A First Translation of Joan Roís de Corella’s *Tragèdia de Caldesa*», *Antipodas* V, 47–59.
- Lenke Kovács, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Campus Catalunya, Avda. Catalunya, 35, Despatx 2.28, E-43002 Tarragona, <lenke.kovacs@urv.cat>.
- Lluís Cabré / Alejandro Coroleu / Jill Kraye (eds.): *Fourteenth-Century Classicism. Petrarch and Bernat Metge*. London / Turin: The Warburg Institute / Nino Aragno Editore, 2012. 207 Seiten. ISBN 978-1-908590-45-2.

“Millesimus trecentisimus quadragesimus octavus annus est, qui nos solo atque inopes fecit” – “Das Jahr 1348 hat uns einsam und arm gemacht”. Wenn Petrarca diese Aussage in seinem ersten Brief der *Familiarium rerum libri* formuliert, dann bezieht er sich auf den Tod zweier Personen im großen Pestjahr: der im *Canzoniere* adressierten Minnedame Laura und des mächtigen römischen Kardinals Giovanni Colonna, seines Gönners. Gleichsam als schöne Ironie der Geschichte erscheint vor dem Hintergrund dieser für Petrarca’s Autorschaft zentralen Verlusterfahrungen die Tatsache, dass wahrscheinlich in eben diesem Jahr 1348 der wohl wichtigste frühe Petrarkist Kataloniens und ohne Zweifel auch einer der bedeutendsten frühen Petrarkisten des mediterranen Kulturraums insgesamt geboren wird: Bernat Metge. Der frühe Petrarkismus Metges weist dabei eine andere Qualität auf als der gängigere ‚kanonische‘ Petrarkismus des 16. Jahrhunderts, in dem Petrarca’s volkssprachlicher *Canzoniere* als Bezugssystem der europäischen Liebeslyrik fungiert. Metge ist es vor allem um eine

Auseinandersetzung mit Petrarcas lateinischen, moralphilosophischen und historiographischen Schriften zu tun, also mit den Schriften, die, wie *Africa* und vor allem *Secretum*, innerhalb von Petrarcas Werk sowohl auf propositionaler als auch auf performativer Ebene konzeptuelle Rahmen für Petrarcas poetische Autorschaft eröffnen, Schriften, die gleichsam jene Weltsicht oder *sapientia* vorführen, welche die Gestalt von Petrarcas wirkungsmächtiger poetischer *eloquentia* auch und gerade in der Volkssprache bestimmt. Insofern ist der Gegenstand von doppeltem Interesse, geht es doch in dem frühen Petrarkismus nicht nur um die historische Auseinandersetzung mit theoretischen Grundlagen des petrarkischen Werkes, sondern damit verbunden auch – bringt man die Rolle Petrarcas als „Diskursivitätsbegründer“ im vollen Sinne (Regn, 2000) in Anschlag – um die Herausbildung wichtiger Aspekte der humanistischen Kultur schlechthin. Das solchermaßen bereits grundsätzlich geweckte Interesse an den vorliegenden Akten eines 2010 am Warburg Institute veranstalteten Kolloquiums wird bei der Lektüre, wie ich ohne Einschränkung vorab festhalten möchte, nicht enttäuscht. Der ansprechend aufgemachte Band beleuchtet in der Gesamtschau der Beiträge ebenso panoramatisch wie fallweise detailliert die auf den Petrarca *latinus* bezogenen petrarkistischen Dimensionen von Metges Werk, und dies sowohl in intertextueller Kleinarbeit als auch vor dem Hintergrund wichtiger kultureller Kontexte. Die einzelnen Beiträge überzeugen dabei durch ein hohes Maß an interpretatorischer Vernunft, und sie liefern durch ihr unbestechliches Interesse am Gegenstand und durch ihre Unabhängigkeit von kurzlebigen methodischen Konjunkturformeln Ergebnisse, um deren Anschlussfähigkeit, Belastbarkeit und wissenschaftliche Halbwertszeit man sich keinerlei Sorgen zu machen braucht.

In seiner *Introduction* (1–14) verbindet der Mitherausgeber Alejandro Coroleu einen glänzenden Forschungsüberblick, der sich gleichsam beiläufig auch als repräsentative Fachgeschichte der Katalanistik lesen lässt, mit einem präzisen und aussagekräftigen Überblick der Rezeptionswege des lateinischen Petrarca als, so Pere Despont um 1386 in einem Brief an Lluís Carbonell, aufsehenerregendem *digne laureatus poeta*. Flankiert wird die einleitende philologische Bestandsaufnahme durch die Verortung der beschriebenen Phänomene im soziokulturellen Rahmen des Königreichs Aragon und durch die Bezugnahme auf den französischen Kulturraum. Coroleu betont dabei zu Recht, dass die Rezeption des lateinischen Petrarca außerhalb Italiens schon kurz nach seinem Tod eine über Petrarca selbst hinausweisende, breite Diskursdynamik zeitigt, wenn nämlich die

Beschäftigung mit Petrarca auch insgesamt neue Wege intensiver Antikenrezeption hervorruft (etwa in Hinblick auf ein Interesse an Livius „which could only have been triggered by Petrarch“, 7). Als Scharnierstelle für Transfer und Verschiebung von petrarkischen Texten und Konzepten in die Gelehrtenkultur der Corona d’Aragó wird insbesondere Avignon in den Blick gebracht. Neben der materiellen Aufnahme Petrarkischer Texte spielen hier zunächst Übersetzungen ins Katalanische eine Rolle und sodann rasch auch produktive Fortschreibungen, mit denen allen voran Bernat Metge ins Spiel kommt.

Auf Coroleus anregenden Einsteig hin eröffnet eine erste Gruppe von Beiträgen zentrale Perspektiven auf kultur- und literarhistorische Rahmenbedingungen für Metges Werk. Den Anfang macht in diesem Sinn der ebenso besonnene wie pointierte Beitrag von Romana Brovia. In: „Per una storia del petrarchismo latino: il caso del *De remediis utriusque fortune* in Francia (secoli XIV–XV)” (15–28) untersucht die Vf.in die Zirkulation von *De remediis*-Manuskripten in Frankreich, und dabei kommt sie zu dem Ergebnis, dass der Text zwar populär war und vielfach rhetorisch und politisch eingesetzt wurde, dass aber generell nicht von einer Rekonstruktion Petrarkischer Absichten und dialogischer Argumentationsstrukturen gesprochen werden kann, sondern vielmehr vom Prinzip ‚mittelalterlicher‘ Vereinnahmung: „Tutte le riscritture infatti irrigidirono quel sistema: dalla pluralità dei ragionamenti all’affermazione di una verità semplice; dalla polifonia delle voci alla sintesi in un unico discorso“ (28). Damit ist die französische Petrarca-Rezeption als Kontrastfolie für Metges, Petrarca gegenüber wesentlich getreuer Position umrissen. Erste deutliche Konturen der im frühneuzeitlichen Sinn produktiven Anverwandlung Petrarcas durch Metge erfasst der Beitrag von Lluís Cabré, „Petrarch’s *Griseldis* from Philippe de Mézières to Bernat Metge“ (29–42). Anschaulich zeichnet Cabré die formale Komplexität von Metges *Griseldis*-Version nach, wobei er zu zeigen vermag, dass diese in hohem Maße auf die Version des vor allem in Venedig und Paris tätigen Diplomaten und Autors Philippe de Mezière verweist und dass Metge im intertextuellen Spannungsfeld von Petrarca und Mezières die *Griseldis* gattungshistorisch als ein „modern example“ anlegt und dabei tentativ seinen eigenen Stil herauszubilden im Begriff ist. Ebenfalls interessanten Mittlerinstanzen zwischen Petrarca und Metge widmet sich Montserrat Ferrer in: „Petrarch’s *Africa* in the Aragonese Court: *Annibal e Escipió* by Antoni Canals“ (43–55). Hier geht es um Canals’ Übersetzung der betreffenden *Africa*-Episode ins Katalanische. Akkurat werden die unterschiedlichen Textquellen für die Übersetzung

aufgeschlüsselt. Auch wenn der "rhetorical appeal" des Textes seine Fortüne im 15. Jahrhundert gewährleistet hat, so wird in der Analyse ausgewählter Passus doch deutlich, dass es Canals weniger um formalästhetisches Raffinement gegangen ist als vielmehr um eine moralische Sinnstiftung. Über den Bezug auf den Petrarkischen Text rückt Canals ausdrücklich Livius als Gewährsmann seiner Variation der Episode in den Vordergrund, um so ein antik abgesichertes moralisches Exemplum zu präsentieren. (Dabei drängt sich mir der Eindruck auf, dass dieses Strategem durchaus der Tatsache geschuldet sein dürfte, dass der ehrwürdig antike Livius in der höfischen Kultur der Corona d'Aragó von größerer Autorität erschienen sein mag als der noch neue Petrarca.) Die literarische Kultur des Aragonesischen Hofes spielt auch eine wichtige Rolle in dem Aufsatz von Jaume Torró ("Il *Secretum* di Petrarca e la confessione in sogno di Bernat Metge", 57–68). Torró befasst sich mit der Bedeutung des *Secretum* und der *Epystolae metricae* für Metges *Lo somni*, wobei er Metges literarische Tätigkeit grundsätzlich an seine Beziehung zu dem 1396 verstorbenen literarisch interessierten König Joan I knüpft.

Enger auf Metges individuelle Produktivität bezogen sind die folgenden Beiträge. Lola Badia vergleicht Metges *Llibre de Fortuna i Prudència* und *Lo somni*, wobei sie nachzeichnet, wie sich *Lo somni* in der Auseinandersetzung mit Averroès, Epikur und Llull als Korrektur der „quasi eresia“ der Bernat-Figur im *Llibre de Fortuna* darstellt ("Lo somni di Bernat Metge e coloro 'che l'anima col corpo morta fanno' [*Inferno*, X.15]", 69–83). Im Ergebnis freilich dekuviert Lola Badia unter der Oberfläche der augenscheinlichen Korrektur eine grundlegende Ambiguität, welche die Stabilität der mittelalterlichen, konsolatorischen Vorbilder untergräbt und welche Metge als Reflexions- und Darstellungsmodus aus Texten wie Petrarcas *De remediis* und *Secretum* bezogen hat. Enrico Fenzi belegt in seinem Beitrag ("Lo somni di Bernat Metge e Petrarca: Platone e Aristotele, *oppinió* e *sciència çerta*", 85–108) Metges Vertrautheit mit Platon und Aristoteles sowie die interessante Tatsache, dass sich gerade anhand der Auseinandersetzung mit der Unsterblichkeit der menschlichen Seele ein innerweltliches Denken herausbildet, welches sich als *oppinió* artikuliert. Vor der Folie von Metges Aneignung des Petrarkischen *Secretum* avanciert diese zunächst subjektivistische „Meinung“ dann durch ihre diskursive Rationalisierung im Rahmen auktorialer Selbstrepräsentation und -bestätigung zur Gewissheit:

[...] nel momento in cui Bernat fa sua l'*oppinió* dell'immortalità dell'anima, ebbene, egli si allinea a quanto una lunga e prestigiosa serie di auctoritates gli impongono di credere.

E l'opinione cessa così, in qualche modo, di essere tale e assume uno statuto diverso: [...] quello di una *scienza certa*. In *Lo somni* questo è un caso-limite, attraverso l'autore prospetta la possibilità di una scelta. E in effetti, in coerenza con il ritratto di sé che sino a quel punto ha costruito, egli sceglie: rifiuta di spostare il discorso sul piano della fede, ma insiste nel fondare sull'*opinione* – un'opinione intesa come la forma corretta e compiuta di una convinzione motivata razionalmente – la propria visione delle cose degli uomini. (108)

In eine ähnliche Richtung zielt der Beitrag von Stefano Maria Cingolani, „Bernat Metge e gli *auctores*: da Cicerone a Petrarca, passando per Virgilio, Boezio e Boccaccio” (109–124). Cingolanis breit aufgestellte Darstellung macht anschaulich, inwieweit die Lektüre erster Humanisten wie Petrarca und Boccaccio Metges Werk und Werdegang prägt, wodurch wiederum ein Autor wie Cicero eine völlig neue Wertigkeit bekommt. Metges Ciceronianismus ist auch für Barry Taylor Gegenstand (“Bernat Metge in the Context of Hispanic Ciceronianism”, 125–139). Taylor konturiert Metges Rezeption des lateinischen Rhetors vor dem – literarisch durchaus wettbewerbliehen – Hintergrund des anderweitigen iberischen Ciceronianismus, um Metge angesichts seiner außerordentlich prononcierten und umfassenden Aktualisierung von Ciceros Stil- und Denkfiguren eine entscheidend neuartige literarhistorische Position zuzuweisen. Roger Friedlein, der jüngst eine sehr schöne und informative deutsche Ausgabe von *Lo somni* vorgelegt hat (Metge, 2013), eröffnet ausgehend von wichtigen Positionen der neueren Dialogforschung (Solervicens, 1997; Hempfer, 2004; Friedlein, 2005) narratologische Perspektiven auf *Lo somni* (“A Tale of Disconsolation: A Structural and Processual Reading of Bernat Metge’s *Lo somni*”, 141–158). Friedlein kommt dabei zu der Erkenntnis, dass *Lo somni* ein Gegenmodell zu Boethius’ *Consolatio philosophiae* darstellt, welches einen Weg von philosophischer Tröstung hin zu „dilemmatic distress“ entwirft. Der letzte Beitrag, “Manuscripts and Readers of Bernat Metge” (159–195) von Miriam Cabré und Sadurní Martí, liefert eine aufschlussreiche Übersicht der erhaltenen Manuskripte von Metges Werken, wobei sowohl in Hinblick auf die Einzel- als auch auf die Sammelhandschriften Produktions- und Rezeptionsumstände im Sinne einer reflektierten *material philology* aufgezeigt werden. Zwei für Leserinnen und Leser überaus nützliche Indices (ein Namenregister und eines der erwähnten Manuskripte) runden den nicht nur inhaltlich, sondern auch formal höchst erfreulichen Bandes ab.

Fragen ließe sich vor dem skizzierten Hintergrund, ob der im Titel gewählte Begriff des ‚Klassizismus‘ die vielfältige und dynamische Aneignungsweise Petrarcas durch Metge vollumfänglich erfasst und nicht viel-

leicht sogar einige Facetten des hochgradig anregenden Bandes auf den ersten Blick verschattet. Das für rhetorische und poetische Klassizität stets grundlegende Geltungsargument der Anciennität der nachzuahmenden Autorität, ihre gleichsam schon überzeitliche Würde, gilt für die lateinischen Autoren der Antike (z.B. Livius), sticht aber in Hinblick auf den 1374 gestorbenen Noch-Zeitgenossen Petrarca nicht, auch wenn es um klassizistisch-lateinische Texte des Italieners geht. Metges Bezugnahme auf Petrarca ist insofern einem stabilen, humanistischen Klassizismus *stricto sensu* vorgeordnet, weil hier die Klassizität Petrarcas erst textuell ausgehandelt werden muss. Aus meiner italianistischen Sicht bin ich in diesem Verständnis geneigt zu sagen, dass der unbedingt lesenswerte Band Grundlinien einer Petrarca-Rezeption aufzeigt, die nicht nur für die katalanische Literatur des 15. Jahrhunderts in höchstem Maße einschlägig sind, sondern die auch wesentliche Problemzusammenhänge anschaulich machen, welche den latein- und volkssprachlichen Humanismus europaweit kennzeichnen, wenn dieser in Autorisierungsprozesse nichtantiker Autoren einsteigt. In der produktiven Aneignung Petrarcas und in der poetischen Inszenierung petrarkischer Darstellungsverfahren und Reflexionsfiguren schafft Metge die Grundlage für die diskurstraditionell zunächst schwierige Kanonisierung Petrarcas als humanistischem ‚Klassiker‘, der moralphilosophische und rhetorisch-stilistische Exzellenz gleichermaßen verkörpert. Metges ‚Klassizismus‘ stellt sich in diesem Sinne nach der Lektüre der hier vereinten Beiträge sehr prägnant als ein intrikater Prozess textueller Aushandlung neuer, nachantiker Autorität dar: derjenigen Petrarcas und im Lichte dieser auch der eigenen Autorität des katalanischen Autors, der sich nicht zuletzt vor diesem Hintergrund als ‚Bernat‘ in Szene setzt und Figuren diskursiver Selbstbestätigung ausspielt (wie etwa in dem Beitrag von Fenzi unmittelbar deutlich wird). Dass Metge sich (und Petrarca) dabei im intertextuellen Dialog mit Platon, Aristoteles, Cicero, Boethius, Thomas u.v.a. im *Traum* noch wesentlich ausgreifender zu verorten und abzusichern versucht, bezeugt die in vielerlei Richtungen ausstrahlende Dynamik der diskurshistorischen Situation, in der Metge sich zu behaupten trachtet. In diesem Sinne scheint mir der Band, vielleicht mehr noch, als dies die Herausgeber selbst im Titel ausstellen, von außerordentlicher Bedeutsamkeit für die europäische Renaissanceforschung schlechthin zu sein, zumindest dann, wenn diese sich für jene Aneignungs- und Autorisierungsprozesse interessiert, die für die literarische Kultur einer als zunehmend plural, mithin kontingent empfundenen Welt von wesentlichster Bedeutung sind. ■

■ Bibliographie

- Friedlein, Roger (Hg.) (2005): *El diàleg renacentista en la Península Ibérica*, Stuttgart: Steiner (Text und Kontext; 23).
- Hempfer, Klaus W. (Hg.) (2004): *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorien und rinascimentales Selbstverständnis*, Stuttgart: Steiner (Text und Kontext; 21).
- Metge, Bernat (2013): *Der Traum*. Aus dem Katalanischen übersetzt und eingeleitet von Roger Friedlein, Barcelona / Berlin: Editorial Barcino / LIT (Katalanische Literatur des Mittelalters; 6).
- Regn, Gerhard (2000): „Allegorie pro laurea corona: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie“, *Romanistisches Jahrbuch* 51, 128–152.
- Solervicens, Josep (1997): *El diàleg renaixentista. Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustín*, Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat.

- David Nelting, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/ Raum 142, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <david.nelting@rub.de>.

- Antoni Marí (ed.): *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angle Editorial, 2009. 317 Seiten. ISBN 978-84-92758-18-0.

Das vorliegende Buch ist das Ergebnis eines Symposiums an der Universität Pompeu Fabra in Barcelona, welches den Versuch unternimmt, die Bewegung *Noucentisme* zu situieren. Ziel der Publikation ist, die zentralen Aspekte zu beschreiben, die die politischen, ästhetischen und philosophischen Ideen der Bewegung charakterisieren. Diese ist durchaus eine anspruchsvolle Arbeit, wenn dabei berücksichtigt wird, wie komplex, teilweise heterogen und in den Wissenschaften bis heute noch umstritten die Bewegung als solche betrachtet wird. Der Herausgeber Antoni Marí macht bereits in der Einleitung auf die widersprüchlichen und paradoxen Fassetten aufmerksam, auf deren Gedankenwelt der *Noucentisme* basiert. Unabhängig von seinen politischen, ideologischen, ästhetischen und moralischen Ideen formt der *Noucentisme* den kulturellen Rahmen für das Gedankengut Kataloniens des 20. Jahrhunderts [S. 12]. Das Buch gliedert sich in fünf Themenfelder: das Gedankengut des *Noucentisme*, seine Institutionen und Programme, Architektur und Stadt, die Literatur und die bildende Kunst, welche zu dieser Zeit hervortritt.

Fernando Pérez-Borbujo führt den Leser in die Gedankenwelt des *Noucentisme* ein und beschreibt die Grundlagen des philosophischen Denkens Eugeni D'Ors': die Eigenmächtigkeit (*arbitrarisme*), der Imperialismus, der Klassizismus und das Mediterrane. Diese Begriffe, die Pérez-Borbujo einzeln analysiert, werden in den folgenden Beiträgen übernommen und erlangen zusätzliche Bedeutungen. Mercè Rius erforscht die Gültigkeit der Gedanken von D'Ors im 20. Jahrhundert. Rius behauptet, dass der Einfluss der philosophischen Prinzipien von D'Ors in den ersten beiden Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts besonders intensiv und effektiv war. Die Öffnung nach Europa, die D'Ors für Katalonien herbeiwünscht, damit das Land in die Moderne eintritt, öffnet es gleichzeitig zur Massengesellschaft. Die erfolgreiche Modernisierung der katalanischen Gesellschaft verursacht jedoch, dass die Ideenwelt D'Ors', deren Hauptelemente Rius beschreibt, letztendlich anachronistisch wird.

August Rafanell stellt Überlegungen zur Bedeutung der Vorstellungskraft als einem Schlüsselfaktor für den Aufbau einer Nation an. Rafanell analysiert zwei emblematische Fälle (Joan Maragall und Enric Prat de la Riba), die zur Bildung der Ideenrichtung des *Noucentisme* beitragen.

Jaume Vallcorba schließt das Themenfeld, indem er den internationalen Charakter vieler der grundlegenden Elemente des *Noucentisme* beschreibt. Mediterranes, Klassizismus, Idealismus, die das Gedankengut der Exponenten des *Noucentisme* formen, sind auch zentral in den theoretischen Schriften der italienischen Intellektuellen Margherita Sarfatti zu finden. Sarfatti hat in den ersten dreißig Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts aktiv an der Schaffung einer authentischen italienischen Kunst mitgearbeitet, die sich an den Prinzipien des Klassisch-Mediterranen orientiert.

Das zweite Themenfeld, welches sich den Institutionen und Programmen widmet, wird von Borja de Riquer i Pemanyer behandelt. De Riquer führt die Figur von Francesc Cambó ein. Dieser gilt neben Prat de la Riba als Förderer des politischen und kulturellen Projekts des *Katalanismus*. Seine Grundidee ist dabei, dass sich alle Intellektuellen und Akademiker an dem politischen Prozess in Spanien aktiv beteiligen, ohne dabei auf die eigene katalanische Identität zu verzichten. Gleichzeitig zu seinem politischen entwickelt Cambó ein kulturelles Projekt, um Katalonien eine solide kulturelle Infrastruktur zu ermöglichen.

Die Förderung des kulturellen und sozialen Wachstums Kataloniens wird auch von einem Großteil der katalanischen Intellektuellen mitgetragen, wie z.B. dem Maler Francesc D'Assis Galí, Direktor der *Escola Superior de Belles Oficis*. Albert Mercader widmet sich in seinem Beitrag der künstlerischen

schen und pädagogischen Arbeit D'Assis Galís innerhalb des *Noucentisme*. Das pädagogische Handeln D'Assis Galís verfolgt einen modernen Impuls, der sich gleichzeitig mit einem traditionellen Impuls verbindet. Tradition bedeutet für D'Assis Galí nicht Akademisches, sondern eine Neubewertung der traditionellen katalanischen Ikonographie.

Eduard Cairol erklärt die Bedeutung der Antimoderne von D'Ors. Diese wird als Opposition zu Subjektivismus und Sentimentalität verstanden und in Verbindung zu Elementen der Avantgarde gebracht. Für D'Ors ist es notwendig, die Vergangenheit und die Zukunft zu betrachten. Dieses doppelte Streben korrespondiert mit dem Versuch des Menschen, die Zeit in der Ewigkeit zu überwinden. D'Ors ist überzeugt, dass Kunst, Wissenschaft und Philosophie eine Einheit bilden, die ihre natürliche Erscheinung in Form von organischen Kristallen findet. Der Kristall wird Symbol der Synthese zwischen ästhetischer Kontemplation, philosophischer Spekulation und Objekt der Wissenschaft. In der Faszination D'Ors' für organische Kristalle manifestiert sich die Verbindung seiner eigenen Position mit der der Avantgarde.

Glòria Soler schließt das Kapitel, indem sie die Funktion der Landschaft für die Intellektuellen des *Noucentisme* verdeutlicht. Sie analysiert die Zentralität der Landschaft in der katalanische Literatur und Malerei in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Landschaft Kataloniens, betrachtet durch die französische und italienische Landschaftserfahrung, wird als *essenziell* definiert, weil dadurch die Künstler ihren Lebenssinn konstruieren und definieren. Die Landschaft wird so zum Instrument für eine harmonische Zusammenfügung von klassischer und mediterraner Tradition der katalanische Kultur und ihrer Moderne.

Das Themenfeld Architektur und Stadt beginnt mit der Arbeit von Oriol Bohigas. Obwohl die Architektur des *Noucentisme* keine signifikanten Merkmale aufweist, verbindet sie sich ganz entscheidend mit dem politischen Programm der Bewegung. Bohigas unterstreicht, wie die damalige Architektur das Bestreben und den Ausdruck einer neuen sozialen Ordnung sowie einer nationalen katalanischen Normalität herstellen möchte. Er verneint die allgemeine Definition des *Noucentisme* als klassizistische Reaktion auf den Art Nouveau sowie auch ihren mediterranen Charakter. Sowohl der *Noucentisme* als auch der Art Nouveau entspringen aus der Bewegung der Sezession. Abschließend unterstreicht Bohigas, dass die häufige Andeutung des mediterranen Charakters des *Noucentisme* nicht auf dem Feld der Architektur anzuwenden wäre.

Auch Narcís Comadira unterstreicht den Einfluss der mitteleuropäischen Architektur auf die *Noucentistes*. Dabei bezieht er sich auf die For-

men, die Grundideen und die Vorurteile in dem Werk von Rafael Masó, bedeutender Architekt des *Noucentisme*. Comadira hält fest, dass der *Noucentisme* generell, im Speziellen aber Masó sich auf einer Linie mit den kreativen europäischen Bewegungen (hauptsächlich mit den deutschen und österreichischen) befinden.

Den großstädtischen Aspekt des *Noucentisme* macht Josep Maria Montaner deutlich. Montaner beschreibt die Einführung der Elektrizität in Katalonien und die damit zusammenhängenden Veränderungen in der Großstadt. Die Entwicklung des Großstadtcharakters steht im Zusammenhang zu der Entwicklung von öffentlichen Plätzen und Stadtgärten.

Der Beitrag von Enric Ucelay-Da Cal stellt den *Noucentisme* als katalanisches *window of opportunity* dar, der zwei Aspekte beinhaltet. Der erste bezieht sich auf Barcelona. Die Hauptstadt wird zur Metropole und zum Symbol der katalanischen Nation und bildet somit eine Opposition zur noch provinziellen Stadt Madrid. Der zweite Aspekt betrifft den Einklang zwischen dem kulturellen katalanischen Leben und dem in Paris und Mailand. Der Autor distanziert sich jedoch von der Darstellung des *Noucentisme* als zweiter goldener katalanischer Periode und unterstreicht dabei, dass sich die gewünschten Entwicklungen der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (nationalistische Hoffnungen, politische Selbstverwaltung usw.) nicht realisiert haben. Am Rande eine Bemerkung: das Bild *Die Beerdigung des Anarchisten Galli* von Carlo Carrà ist fälschlicherweise Giacomo Balla zugesprochen worden.

Anna Pujades beschreibt die drei Versionen der *Göttin*, erstellt vom Bildhauer Josep Clarà. Die Studie hebt die gemeinsamen Eigenschaften, die Unterschiede und die plastischen und symbolischen Aspekte hervor. Die dritte und letzte Version der Skulptur wurde 1928 fertig gestellt und befindet sich heute noch auf der Plaça Catalunya in Barcelona. Pujades analysiert die symbolische Bedeutung der ursprünglichen Position der Statue und deren Beziehung zu anderen Elementen des urbanen Raumes.

Octavi Rofes schließt das Themenfeld ab. 1923 findet in Barcelona die Ausschreibung "Per la bellesa de la llar humil" für die Verbesserung und Optimierung der Wohnverhältnisse der Arbeiter, aber auch der Handwerker und Bürgerlichen statt. Rofes nimmt dies zum Anlass, um über die soziale Funktion dieser Optimierung und die Bedeutung des Begriffs *Demut* zu reflektieren. Das Konzept der *Demut* wird multifunktionell, überwindet diverse berufliche und soziale Kategorien, die voneinander entfernt sind, und schlägt schließlich eine Verbindung zwischen Moral und Ästhetik vor.

Das literarische Themenfeld beginnt mit einer Auseinandersetzung Giuseppe Grillis über die Schwierigkeit, ein ausreichendes Bild des Werkes von D’Ors als Philosoph und Schriftsteller wiederzugeben. Häufig, konstatiert Grilli, werden seine Schriften, auch bedingt durch die Eigentümlichkeit seines Stils, instrumentalisiert und tragen zu einer mythischen Darstellung des Mannes und seines Werks bei. Einerseits gilt er als genialer Dilettant, andererseits als Sucher des Absoluten und als Anhänger des Mythos des Barocks. Grilli unterstreicht die Fragmentierung der aktuellen Studien über das Werk D’Ors’ und die Schwierigkeit der Kritiker, das gesamte Werk im Zusammenhang zu bringen.

Enric Bou widmet sich dem Thema der Darstellung der Stadt in der Dichtung des *Noucentisme*. Die Darstellung der Stadt (Barcelona) wird von den Dichtern des *Noucentisme* gleichzeitig als Symbol eines nicht nur ästhetischen, sondern auch politischen und sozialen Programms verstanden. Das Ziel ist die Erneuerung der Gesellschaft. Der Dichter will die Realität gestalten, indem er seinen Idealen und Bedürfnissen eine formale Form verleiht. Bou bezieht sich auf den Begriff *wohnen* von Heidegger im Sinne von *pflegen*. Der deutsche Philosoph entwickelt das Konzept vom Wort *buan* aus dem Althochdeutschen: „das althochdeutsche Wort für bauen, »buan«, bedeutet wohnen. Dies besagt: bleiben, sich aufhalten“ (Heidegger 2000: 141). Aus *buan* stammt aber auch (*ich*) *bin*, (*du*) *bist* her. Dadurch, „die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das Buan, das Wohnen. [...] Das alte Wort bauen, das sagt, der Mensch sei, insofern er wohne, dieses Wort bauen bedeutet nun aber zugleich: hegen und pflegen, nämlich den Acker bauen, Reben bauen“ (Heidegger 2000: 142). Bou benutzt den Begriff, um zu zeigen, wie Josep Carner durch seine Dichtung mit Wörtern eine Stadt *baut*, damit man sie auch *bewohnen* kann. Diese Stadt stellt sein Ideal Kataloniens dar. Er nimmt als Beispiel die Dichtung von Carner auf und zeigt, wie dieser mit Wörtern eine Stadt baut, die sein Ideal Kataloniens darstellt. Aber das Ideal wird von der Realität eingeholt, was den Grundkonflikt der Dichtung des *Noucentisme* ausmacht. Die Stadt bildet den literarischen Ort, an dem die Themen der Moderne behandelt werden: die technische Entwicklung, der unpersönliche Charakter der städtischen Bevölkerung, die Einsamkeit des Einzelnen im Chaos des urbanen Lebens.

Salvador Oliva analysiert detailliert und interpretiert das Sonett „Cor fidel“ von Carner, um zu verdeutlichen, dass seine Dichtung sich nicht auf die Ästhetik des *Noucentisme* reduzieren lässt, während Lluís Bonada schließlich die Haltung von Josep Pla gegenüber dem literarischen Aus-

druck des *Noucentisme*, insbesondere den Werken von D’Ors, klärt. Wie schon Stendhal, kritisiert Pla allgemein die Schriftsteller des *Noucentisme* und spezifisch D’Ors für deren Sprachgebrauch, für ihren archaischen Stil, für ihre Neologismen, Lokalismen, die im Grunde ihren theoretischen Behauptungen widersprechen. Nach Pla entfernt sich der Stil des *Noucentisme* von der Natürlichkeit des Ausdrucks, die fundamental für ein literarisches Werk ist.

Im Themenfeld über die bildenden Künste lässt sich die Beziehung zwischen *Noucentisme* und den Bewegungen der Avantgarde nachvollziehen. Der Beitrag von Yves Michaud führt die breite europäische Perspektive ein. Michaud erklärt die Bedeutung des “retour à l’ordre”, das sich im ganzen Europa seit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts profiliert. Es entspringt aus dem Bestreben, die durch den Ersten Weltkrieg verursachte traumatische Desorientierung zu überwinden. Die Rückkehr zur Ordnung setzt sich als *konservative* Ideologie um, die sich auf die Idee von Tradition und einer historischen nationalen Gemeinschaft bezieht. In der bildenden Kunst wird die Rückkehr zur Ordentlichkeit (der Ausdruck *tornada a l’ordre*) als Bedürfnis gedeutet, um dabei die Exzesse der Avantgarde zu überwinden und die Werte des Klassizismus zu erheben. Man ist Zeuge einer Rückkehr zum Realismus, der bei den Werken der Künstler dieser Zeit, wie z. B. Matisse und Braque, zu beobachten ist.

Josep Maria Balsach konzentriert sich auf eine Auswahl der Werke von Joan Miró und präsentiert seine ikonographischen Motive, die den Motiven der Malerei des *Noucentisme* entsprechen: die Frau und der Krug, die auch bei noucentistischen Malern wie Aragay und Sunyer zu finden sind; die *Arkadische Landschaft* und die Mutterschaft. Andere Werke wie *Katalanischer Bauer mit einer Gitarre* (1924) kündigen formal und geistig die zentrale Stelle der Farbe Blau in seinen späteren Werken an – ein Synonym für das Absolute, das Mediterrane.

Tomas Llorens analysiert die Arbeit des Uruguayer bildenden Künstlers Joaquín Torres García. Er unterstreicht die Kontinuität zwischen der ersten Periode seiner künstlerischen Produktion, die sich in Barcelona in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt hat und die im vollen Umfang von der katalanischen Historiographie untersucht worden ist, und den anschließenden Perioden, die international bekannter sind. Llorens zieht einen Vergleich zwischen der künstlerischen Laufbahn von Torres García und der von Picasso. Der Vergleich zwischen den beiden künstlerischen Wegen hebt die Einheit und Kontinuität der Arbeit von Torres Garcia hervor und betont die Komplexität des Begriffs Klassizis-

mus, der sich als zyklisches Konzept nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft projizieren lässt.

Die Ähnlichkeiten zwischen Kubismus und Klassizismus und jene zwischen Kubismus und *Noucentisme* werden von María Dolores Jiménez-Blanco am Beispiel der Arbeit von Juan Gris analysiert. Für Gris entspricht der Klassizismus nicht dem Akademismus oder einer mythischen Vorstellung der Vergangenheit. Er ist eher eine ordentliche und intellektualisierte Anschauung der Kunst. Der klassische Kubismus von Gris wird zu einem Zustand des Geistes, die ordnende Bedeutung des Bilds stellt die Ordnung der Welt dar. Das Streben nach Modernität und Klassik, Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit in Einklang zu bringen, weist erhebliche Gemeinsamkeiten mit den Ideen der Theoretiker des *Noucentisme*, wie z. B. D'Ors und Junoy, auf.

Der Beitrag von Jordi Ibáñez Fanés schließt das Themenfeld und das Buch mit einer anregenden Überlegung über die historischen Grenzen der *Noucentisme* und ihre Bedeutung ab. Die Schwierigkeit bei der Bestimmung des Endes der Bewegung und dessen Analyse „a partir de les seves ruïnes“ (S. 304) zeigt, nach Fanés Ibáñez, die Wichtigkeit des Themas und vermeidet das Risiko, in das Klischee einer ideologischen Bewegung mit klaren programmatischen Zügen oder in die Polarisierung *Noucentisme–Modernismus* zu verfallen.

Die Qualität der Beiträge und die Vielfalt der behandelten Themen machen das Buch zu einem wertvollen Werkzeug für die Vertiefung und Problematisierung des *Noucentisme*. Nicht alle Kapitel des Buches vertiefen ihre Themen gleichwertig; sie sind jedoch alle miteinander verbunden und bilden ein Netz intertextueller Referenzen, die sich gegenseitig sekundieren. Der Reichtum der intertextuellen Bezüge und Verbindungen, die zwischen den verschiedenen Beiträgen gezogen werden kann, hilft, die Bewegung zu beschreiben, ohne ihre Komplexität und inneren Widersprüche zu leugnen. Vom formalen Standpunkt ist die Darstellung der bibliographischen Quellen teilweise fehlend und nicht einheitlich und wäre, als Unterstützung für die Leser, verbesserungswürdig. ■

■ Bibliographie

Heidegger, Martin (2000): „Bauen Wohnen Denken (1951)“, in: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976*. Band 7: *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 145–164.

- Marcello Giugliano, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <marcello.giugliano@ruhr-uni-bochum.de>.

- Antònia Tayadella: *Sobre literatura del segle XIX*. A cura de Josep M. Domingo. Pròleg d'Enric Gallén, Josep M. Domingo i Enric Cassany. Barcelona: Universitat de Barcelona / Societat Verdaguer, 2012 (El Vuit-cents; 8). 408 Seiten. ISBN 978-84-475-3621-4.

Der von Josep M. Domingo zusammengestellte Band enthält siebzehn im Zeitraum zwischen 1980 und 2004 publizierte Aufsätze von Antònia Tayadella zur katalanischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Die Aufsätze spiegeln die Forschungsschwerpunkte der Professorin für katalanische Literatur an der *Universitat de Barcelona* (bis 2006) wider, die im Bereich der katalanischen Romantik und der katalanischen Erzählliteratur vor allem der zweiten Jahrhunderthälfte liegen. Schon diese Schwerpunkte überraschen, denkt man doch bei der katalanischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in erster Linie an die Lyrik im Umkreis der *Jocs Florals*, an die oft polemische historische und spanienkritische Essayistik in Zusammenhang mit der *Renaixença* oder auch an volkstümliche Theaterformen. Antònia Tayadella richtet seit Anfang an den Blick auf Gebiete, die bisher nahezu eine *terra incognita* waren, wie etwa die Entstehung und die Geschichte des frühen katalanischsprachigen Romans, von dem sie einen „Katalog“ mit 42 Titeln (für den Zeitraum bis 1882, dem Erscheinungsjahr von Narcís Ollers Erfolgsroman „La Papallona“) erarbeitet hat. Parallel zu dieser inhaltlichen Neuorientierung geht aber auch eine methodische Erneuerung der Forschungen zum 19. Jahrhundert, wie sich an den Aufsätzen des Bandes gut erkennen lässt.

Das erste der sechs Kapitel, in die der Band unterteilt ist, hat die katalanische Romantik zum Gegenstand. Ein erster längerer Aufsatz ist der „*Presència de Jean Paul a la literatura catalana*“ gewidmet (in Zusammenarbeit mit Roger Friedlein). In minutiösen historischen Studien vermag Tayadella zu zeigen, was bis dahin nur wenige Forscher für möglich gehalten hätten, dass nämlich Jean Paul in Katalonien im 19. Jahrhundert durchaus eine bekannte Größe war. Es gibt zwar kein übersetztes Einzelwerk von ihm, aber es werden 19 übersetzte Textfragmente nachgewiesen (allen voran natürlich die „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab“), und diese werden auch weitgehend im Werk von Jean Paul lokalisiert. In einem zweiten Teil der Arbeit werden diese übersetzten Fragmente einer detaillierten Übersetzungskritik unterworfen, wobei sich ergibt, dass keineswegs alle diese Texte aus dem Französischen übersetzt sind, sondern dass es im Katalonien der Epoche durchaus auch Autoren gab, die direkt aus dem Deutschen übersetzten (Antoni Bergnes de las Casas, Joan Font i

Guitart) und die ein hohes Bewusstsein der Texttreue und der Übersetzungsproblematik bei literarischen Texten hatten. Ein weiterer Befund ist, dass die Jean-Paul-Rezeption nicht ausschließlich über Germaine de Staël als die entscheidende Quelle für die Vermittlung zeitgenössischer deutscher Literatur abließ, sondern dass auch andere Quellen (etwa deutsche Publikationen oder Carlyles Essays über Jean Paul) angenommen werden müssen. So entsteht ein neues und komplexeres Bild der Rezeption deutscher Klassik und Romantik in Katalonien.

Eine wichtige Rolle bei der Vermittlung von Jean Paul spielt der Mallorquiner Josep M. Quadrado. Quadrado ist vor allem als Historiker und katholischer Apologetiker bekannt; dass er auch als Literaturkritiker eine wichtige Rolle spielt, das zeigt Tayadella in ihrem nächsten Aufsatz. Das Interesse für die Literaturkritik als eine zentrale Instanz des Literaturbetriebs und damit auch der Literaturgeschichte ist für Tayadellas Forschungsarbeit überhaupt charakteristisch. Am Beispiel von Quadrado vermag sie dessen bisher kaum gewürdigte Rolle als Vermittler zwischen katalanischer, spanischer und europäischer Romantik zu zeigen; Quadrado wird als der erste Kritiker gesehen, der sich in Katalonien auf umfassende Weise mit der europäischen Romantik auseinandergesetzt und der die jungen katalanischen Autoren kritisch begleitet hat. Romantisches Ideengut war in Katalonien noch weit über die Jahrhundertmitte hinaus wirksam: das zeigt Tayadella in einem dritten Aufsatz, der einen der ersten katalanischsprachigen Romane, den Roman „Julita“ von Martí Genís i Aguilar (1874), zum Gegenstand hat. Tayadella wendet sich hier polemisch gegen die Versuche, in diesem Roman realistische oder gar „pränaturalistische“ Tendenzen zu sehen. Der Roman sei vielmehr durch und durch der Romantik verpflichtet, was Tayadella mit einer Vielzahl von Argumenten, etwa auch am Beispiel der naturphilosophischen Ideen des Romans, zu stützen versucht. In der romantischen Grundhaltung sieht sie einen gewissen Anachronismus dieses frühen katalanischen Romans gegenüber dem zeitgenössischen spanischen und europäischen Roman.

Die katalanische Literatur des 19. Jahrhunderts ist zweisprachig, spanisch und katalanisch; das zeigt sich nirgends so klar wie in der Geschichte des katalanischen Romans. In den Aufsätzen des Kapitels „La literatura narrativa“ untersucht Tayadella, wie es im Roman zum entscheidenden Sprung von der einen zur anderen Sprache kommt. Der katalanische Roman der ersten Jahrhunderthälfte, dessen Geschichte hier ebenfalls untersucht wird, behandelt zwar sehr oft katalanische Themen, vor allem in den Bereichen der damals so beliebten Gattungen des historischen

Romans und der „*novel·la costumista*“; die Sprache dieser Romane ist aber durchweg das Spanische. Der Widerspruch zwischen Sprache und Inhalt wird indes immer deutlicher, am stärksten bei Joan Cortada, der in seinen Essays demonstrativ das Katalanische als die Sprache der Katalanen bezeichnet, der aber die katalanischen Figuren seiner Romane spanisch sprechen lässt. Schließlich kommt es zum ersten katalanischsprachigen Roman von Antoni de Bofarull, einem historischen Roman zu einem der brisantesten Themen der mittelalterlichen katalanischen Geschichte („*L'orfaneta de Menargues ó Catalunya agonisant*“, 1862). Bofarull war bisher hauptsächlich als Historiker und einer der Initiatoren der *Jocs Florals* bekannt, Tayadella zeigt seine Bedeutung für die Gattung des Romans. Von diesem ersten Roman ist es natürlich noch ein weiter Weg zu der Konsolidierung dieser für die moderne Weltliteratur zentralen Gattung in der katalanischen Literatur. Der „Katalog“ des katalanischen Romans bis 1882, den Tayadella erarbeitet, gibt eine Grundlage für die Beschäftigung mit dieser ersten Epoche des katalanischen Romans, der sich zunächst noch, wie ja auch die Interpretation des Romans „Julita“ gezeigt hat, durch eine gewisse Rückständigkeit auszeichnet. Wichtig für die Konsolidierung der Romangattung war auch die Rolle der Literaturkritik, die es bis dahin in Katalonien noch nicht in professionellem Sinn gab. In dem Aufsatz „Joan Sardà. El realisme i el naturalisme literaris“ würdigt Tayadella die Bedeutung von Sardà als des ersten systematischen Kritikers des frühen katalanischen Romans.

Sardà ist als Wegbereiter des Realismus und Naturalismus in Katalonien von besonderer Bedeutung; durch ihn und durch Josep Yxart erhält der katalanische Roman Anschluss an die zeitgenössische europäische Literatur. Sardà und Yxart waren mit Narcís Oller befreundet, haben sein Werk kritisch begleitet und mit ihm aktuelle theoretische Fragestellungen erörtert. Oller selbst war kein Autor, der seine fiktionalen Werke durch literaturtheoretische Essays gestützt hat, und so sind diese Kritiker für sein Werk von besonderer Bedeutung, denn nur durch die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus konnte Oller zum „*creador de la novel·la catalana moderna*“ (S. 251) werden. In dem ersten der vier Aufsätze zu Narcís Oller untersucht Tayadella die Interaktion dieses Trios und die Entwicklung der literaturtheoretischen Positionen von Oller. Dass Emile Zola 1886 das Vorwort zu der französischen Übersetzung von „*La Papallona*“ schrieb, hat zum Erfolg des Romans und zur nationalen und internationalen Anerkennung von Oller beigetragen. Tayadella untersucht detailliert die Rezeptionsbeziehungen zwischen den katalanischen und französischen, aber

auch spanischen Autoren (zwischen Oller und Pereda, Galdós, Pardo Bazán und Clarín). Die immer noch spannende Frage der Rezeption des französischen Naturalismus in Katalonien und Spanien wird eingehend erörtert, wobei Tayadella in Übereinstimmung mit der heutigen Forschung von der nahezu gleichzeitigen Entfaltung des Naturalismus in Frankreich und Spanien ausgeht, aber auch auf einige wesentliche Unterschiede zwischen dem Naturalismus Zola'scher Prägung und dem eher gemäßigten spanischen und katalanischen Naturalismus hinweist. In dem Aufsatz zu dem Oller-Übersetzer Felip B. Navarro, einem militanten Verfechter des Naturalismus in Madrid, dessen Briefwechsel mit Oller sie im Anhang herausgibt, kann Tayadella nachweisen, dass Oller bereits 1879 mit Zolas Ideen bekannt gemacht wurde. Ein abschließender Aufsatz dieses Kapitels ist „Narcís Oller, cronista de la burguesia barcelonina“ gewidmet; hier wird die Bedeutung der katalanischen Bourgeoisie in thematischer wie in ideologischer Hinsicht für die Modernität des Werks von Oller deutlich.

Zwischen dem Naturalismus und dem darauf folgenden „Modernisme“ ist der „rurale“ katalanische Roman angesiedelt, die „novel·la muntanyenca“, zu deren Hauptvertretern die Brüder Joaquim und Marià Vayreda gehören. Ihrem Werk, und in weiterem Sinne dem der „Escola d'Olot“, sind fünf der bemerkenswertesten Aufsätze des Bandes gewidmet. Das Hauptwerk von Marià Vayreda, „La punyalada“ (1904), war im Übrigen Gegenstand der „tesi doctoral“ von Tayadella, und sie hat diesen Roman auch zum hundertsten Geburtstag 2004 in einer kritischen Edition bei Proa herausgegeben. Der erste der Aufsätze unternimmt eine werkgenetische Interpretation des Romans. In der Tat handelt es sich bei diesem Roman um eines der wenigen Literaturwerke des katalanischen 19. Jahrhunderts, deren Entstehungsstufen anhand zahlreicher erhaltener Dokumente nachgezeichnet werden können. Als „Urtext“ des Romans ist das Romanfragment „Lo trabucaire“ anzusehen, das Tayadella in einem weiteren Aufsatz kommentiert und auch zum ersten Mal ediert. Marià Vayreda hatte am letzten der karlistischen Kriege teilgenommen, und er hatte die Absicht, mit „Lo trabucaire“ eine Art „novel·la costumista“ zu schreiben, ein Sittengemälde des „bandolerisme“ in den karlistischen Kriegen des Jahrzehnts 1840/1850. So ist die erste Romanfassung noch den traditionellen und damals schon anachronistischen Mustern des historischen und des costumistischen Romans verpflichtet. Tayadella zeigt in detaillierten Analysen, wie Marià Vayreda von hier aus den Weg zu einem Roman findet, der durch seine psychologische und symbolische Komplexität auf der Höhe der Zeit ist und damit nach Ollers „La Papallona“ zu einem weiteren

großen modernen Erzählwerk der katalanischen Literatur wird. Als eine der Ersten hat Tayadella auch auf die katalanische Tradition des „Sozialbanditen“ (Eric Hobsbawm) hingewiesen, deren Studium lange Zeit vernachlässigt worden war, die jedoch seither nicht zuletzt auch im katalanischen Gegenwartsroman durch Werke von Jaume Cabré und Josep Vallverdú eine gewisse Aktualität gewonnen hat. Dem Motiv des „Sozialbanditen“ in der katalanischen und europäischen Literatur der Romantik geht Tayadella ebenfalls nach.

Marià Vayreda war wie sein älterer Bruder Joaquim zugleich Schriftsteller und Maler, und ihr Heimatort Olot wurde für einige Zeit zu einem kulturellen Zentrum, einem „Mekka“ für Maler, aber auch Schriftsteller. Zugleich wurde es zu einem Zentrum der politischen Agitation, in dem Ideen des konservativen Katalanismus in der Linie des Bischofs Josep Torras i Bages propagiert wurden. Die Romane „Sang nova“ von Marià Vayreda und „Tres generacions“ seines Bruders Joaquim werden von Tayadella als „Thesenromane“ interpretiert, in denen die künstlerische Qualität durch die politische Botschaft beeinträchtigt wird. Tayadella geht den Querbeziehungen zwischen den einzelnen Autoren der „Escola d'Olot“ nach und lässt das geistige Umfeld erstehen, ohne das diese Romane nicht denkbar gewesen wären. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch die Beziehung der Brüder Vayreda zu Jacint Verdaguer, der ja ähnliche politische Anschauungen vertrat und überdies in den achtziger Jahren ebenfalls an einem Werk mit Pyrenäen-Thematik arbeitete, dem epischen Gedicht „Canigó“. Diese Beziehungen werden in einem eigenen Aufsatz untersucht, dem sechs unveröffentlichte Briefe zwischen Joaquim Vayreda und Verdaguer beigegeben sind, dazu zwei frühere Fassungen des ersten Gesanges von „Canigó“.

Der letzte Aufsatz des Bandes, „L'exposició universal de 1888 i la literatura“, zeigt anhand dieses für die katalanische Kulturgeschichte so bedeutsamen Ereignisses, wie wichtig die Weltausstellung auch als Ort der Begegnung und des Austausches zwischen den Schriftstellern aus Katalonien, Spanien und Europa war. Die Fähigkeit der Autorin, das Netz der Beziehungen lebendig werden zu lassen, findet hier noch einmal ein ideales Arbeitsfeld.

Antònia Tayadella hat mit ihren Studien zum 19. Jahrhundert unsere Vorstellung von der katalanischen Literatur dieses Zeitraums grundlegend erneuert, und sie hat durch ihre Forschungen neue Wege für die Zukunft gewiesen. Bemerkenswert ist auch die methodische Vielfalt der Untersuchungen, die von der geistes- und rezeptionsgeschichtlichen bis zur werk-

genetischen Methode und zur Textkritik reichen. Ein Desideratum wäre eine Publikationsliste der Autorin als Abschluss des Bandes gewesen. ■

■ Horst Hina, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <h.hina@t-online.de>.

■ D. Sam Abrams / Mercè Altimir / Enric Balaguer / Sebastià Bonet / Denise Boyer / Rosa Delor / Miquel Desclot / Abraham Mohino i Balet / Francesc Parcerisas: *L'haiku en llengua catalana*, edició a cura de Jordi Mas López. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2014 (Escriny: tradició i crítica; 5). 200 pàgs. ISBN 978-84-939169-9-2.

Jordi Mas López, professor de l'àrea d'estudis de l'Àsia Oriental al Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, i traductor, entre altres, d'algunes obres clàssiques fonamentals de la literatura japonesa, com ara l'anònim *Contes d'Ise*, del *Diari de Tosa*, de Ki no Tsuraiuki, o de l'antologia *Cent de cent –Hyakunin isshu–*, a més d'autor de nombrosos estudis sobre la influència de la literatura japonesa en els autors catalans del segle XX, i d'obres de creació poètica, ja tingué cura de publicar, tres anys abans del volum que ara ens ocupa, l'obra col·lectiva *La tanka catalana* (Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2011). I en aquesta ocasió ha fet un exercici semblant amb l'altra forma epigramàtica japonesa de difusió universal. En aquest llibre, Mas ha reunit nou textos que van ser llegits en la jornada «L'haiku en llengua catalana», que amb el seu grup de recerca ell mateix va organitzar, a la Casa Àsia de Barcelona, el 22 de març de 2013 (hom pot trobar-ne informació a Internet: <<http://jornades.uab.cat/haikuenllenguacatalana/>>), amb la intenció tant de “destacar l'interès literari dels haikus escrits en les darreres dècades, i actualment, en llengua catalana, com revelar la complexitat intercultural que implica la incorporació d'una forma japonesa en la nostra literatura”, a més “de donar idea de la varietat i profunditat de l'haiku actual” escrit pels nostres autors.

Després d'una breu, però útil, presentació, on precisa l'inici de l'haiku en català i n'assenyala els tres principals períodes del seu conreu en la literatura catalana, hi edita les comunicacions esmentades. Amb l'excepció de l'estudi de Mercè Altimir, *La transmissió de l'haiku: d'escriptures i de passos fronterers*, que reflexiona sobre la gran dificultat inherent d'importar una forma procedent d'una literatura i d'una cultura tan allunyades, no solament del

món català sinó de l'occidental en general, i incorporar-la al nostre corpus literari, i potser també del de Rosa Delor, *Esprui i Buddha, o de la il·luminació*, que se centra en la influència del budisme en l'obra de l'autor de Sinera, la resta de treballs tracten de poetes corresponents al que Jordi Mas en diu el tercer període de l'haiku en llengua catalana, és a dir, d'obres publicades de 1975 ençà. Els tres següents s'ocupen d'autors i d'obres que van ser cabdals en la represa de l'haiku en la nostra llengua de final dels anys setanta i començament dels vuitanta del segle passat. D. Sam Abrams, a *Sols de pol·len*, i a partir de documentació inèdita ressegueix l'estimulant relació creativa establerta entre el poeta Agustí Bartra, l'historiador i pensador polonès Leszek Kolakowski i la dona de Bartra, l'escriptora Anna Murià, a través del poemari bartrià *Haïkus d'Arinsal*. També es basa en documentació inèdita –en aquest cas, correspondència epistolar– la contribució de Francesc Parcerisas, *Sota la influència de Bashô. Un text poc conegut de Josep Miquel Sobrer*, que analitza el *Quadern de viatge, juny i juliol, 1978*, que Sobrer escriví sota la influència de la lectura del diari de viatge del mestre de l'haiku japonès. Enric Balaguer, que l'any 1999 ja havia publicat el llibre *Ressonàncies orientals (Budisme, taoisme i literatura)* (València: Edicions 3 i 4), se centra en aquest estudi precisament en les *Ressonàncies de l'estret camí de l'interior, de Matsui Bashô, en la literatura catalana*, i molt especialment en l'obra de Francesc Prat –sobretot el llibre *El soldat rosa*– i la de Ponç Pons –bàsicament el volum *Dillatari*. Abraham Mohino i Balet, ell mateix autor d'haïkus, en *Els haïkus del món flotant de Felícia Fuster*, analitza la producció d'aquesta autora, d'altra banda, excel·lent coneixedora de la literatura japonesa i traductora, juntament amb Naoyuki Sawada, del volum *Poesia japonesa contemporània*. En *Els haïkus de Miquel Martí i Pol, o el jo que mai no em deixa*, una altra gran coneixedora de la poesia japonesa, Denise Boyer, s'ocupa de l'extensa producció del poeta de Roda de Ter, tot i que, com fa evident, considerava l'haiku “més com una estrofa que com un gènere poètic”. Amb l'encertat títol de *Joana Raspall, una autora oculta*, l'escriptor i traductor Miquel Desclot ens presenta una extraordinària autora centenària i pràcticament i injustament desconeguda fins ara, la producció de la qual inclou, entre dos llibres –*Arpegis i Instants*–, la no gens menyspreable quantitat de 241 haïkus; una extensa producció, la major part de la qual mereix “un lloc ben destacat en qualsevol antologia que es faci de l'haiku en català”. I tanca el volum el treball del lingüista i poeta Sebastià Bonet, *Els haïkus de Jordi Vintró, Lluís Urpinell i Iban L. Llop*, en què s'ocupa dels autors més estrictament contemporanis, que són una mostra perfecta de la diversitat i la complexitat de l'haiku català actual.

Amb la publicació d'aquest variat recull de treballs sobre l'haiku en llengua catalana, i tal com ja va fer prèviament amb la tanka, Mas ha aconseguit de cridar l'atenció sobre la presència –més important del que podria semblar– d'aquesta forma epigramàtica en les nostres lletres, i resulta de lectura imprescindible per als estudiosos i per al lector interessat en aquests enriquidors intercanvis culturals. ■

■ August Bover i Font, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Gran Via de les Corts Catalanes, 585, E-08007 Barcelona, <bover@ub.edu>.

■ Elena Sánchez López: *Estudi de la llengua d'Ausiàs March a través de les col·locacions. Una aproximació semiautomàtica*. Berlin / Boston: De Gruyter, 2013 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie; 372). XII, 178 Seiten. ISBN 978-11-027519-3.

In den zurückliegenden vier Jahrzehnten hat die computergestützte korpuslinguistische Methode in weiten Teilbereichen der deskriptiven und angewandten Sprachwissenschaft großen Einfluss erlangt, so dass etwa lexikologisches und lexikographisches Arbeiten, Sprachwandelforschung oder Konversations- und Diskursanalyse ohne Rückgriff auf elektronische Ressourcen wie Datenbanken und Konkordanzprogramme fast nicht mehr denkbar sind. Doch auch im Bereich der literaturwissenschaftlichen Studien kann die moderne korpuslinguistische Methodik ihren Platz finden und zu neuen Einsichten in Fragen von Text- und Narrationsstruktur, gattungs- oder autorenprägenden Stilmitteln oder intertextueller Dependenz und Dynamik verhelfen; dies haben Anwendungen statistisch-korpuslinguistischer Verfahren etwa auf die Werke französischer Autoren, wie sie seit den 1970-er Jahren von Etienne Brunet (Université de Nice Sophia Antipolis) und seinen Schülern vorgelegt wurden, unter Beweis gestellt. Brunet stellte dabei die Charakterisierung des jeweiligen autorenspezifischen Wortschatzes und dessen Vernetzung in Form von sog. Kookkurrenzen bzw. Kollokationen in den Mittelpunkt seiner Forschung. Dass dieser Ansatz auch geeignet ist, neues Licht auf das Werk eines Autors des katalano-valencianischen „Goldenen Zeitalters“ des 15. Jahrhunderts, des Poeten Ausiàs March (†1397 – 1459), zu werfen, dies zu belegen ist Elena Sánchez López (ab hier: ESL) mit ihrer hier zu besprechenden Studie angetreten, die in der traditionsreichen Beiheftreihe zur *Zeitschrift für Romanische Philologie* erschienen ist.

ESLs Studie ist eingebettet in die Aktivitäten des Forschungs-Clusters (*Institut Superior d'Investigació Cooperativa*) IVITRA (*Institut Virtual Internacional de Traducció*), das von Vicent Martines (Universität d'Alacant) begründet wurde und mit viel Geschick und Rührigkeit koordiniert wird. Das besondere Augenmerk der unter dem IVITRA-Dach kooperierenden Forscherinnen und Forscher gilt dabei den als „klassisch“ erachteten Autoren und Texten der mediterran-europäischen Literaturen (mit besonderem Fokus auf den katalanischen Klassikern), ihrer Rezeption in anderen Teilen Europas und weltweit, der traduktologischen Analyse der aus dieser Rezeption resultierenden Übersetzungen und ihrer Verbreitung durch neue Übersetzungen in die großen aktuellen Verkehrssprachen, insbesondere ins Englische. Dazu nutzt IVITRA neben seiner materialreichen Internetplattform (<http://www.ivitra.ua.es/>) die Online-Zeitschrift *eHumanista/IVITRA Literatura, Llengua i Cultura de la Corona d'Aragó*, die an die an der University of California in Santa Barbara beheimatete E-Journal-Plattform *eHumanista. Journal of Iberian Studies* (<http://www.ehumanista.ucsb.edu/>) angebunden ist, sowie die beim vor allem in der Linguistik bekannten Amsterdamer Verlag Benjamins erscheinende Buchreihe *IVITRA Research in Linguistics and Literature. Studies, Editions and Translations*, in der bisher sieben Bände – teilweise literarische Übersetzungen, teilweise Sammelbände mit linguistischer Ausrichtung – erschienen sind. Auch die Monographie von ESL bewegt sich in dem für IVITRA typischen Übergangsbereich von Sprach- und Literaturwissenschaft.

Das Buch gliedert sich – neben Vorwort, (kurzem) Schlusskapitel, (ausführlicher) Bibliographie und Tabellen- und Wortindex – in vier Teile, die auf die Kapitel 1–5 verteilt sind. In Kap. 1 „Introducció“ stellt ESL Fragestellung und Struktur der Studie vor, referiert den Stand der Forschung – konkret: die älteren und neueren Editionen von Marchs *Poemes* und die auf die March'sche Lexik bezogenen Vorstudien – und führt in die Geschichte der (linguistischen) Kollokationsforschung ein. Diese Schwerpunktsetzungen entsprechen der Zielsetzung, die sich die Autorin vorgibt:

[...] el nostre objectiu serà fer una aproximació global al lèxic de March des d'una perspectiva col·locacional, és a dir, des d'una perspectiva que va més enllà de la paraula aïllada i té en compte les combinacions de mots. (S. 2)

ESL bezieht sich dabei auf die angelsächsische, auf John Rupert Firth (1890–1960) und Michael Halliday (*1925) zurückgehende semantische Theorie und macht sich Firths Diktum „You shall know a word by the

company it keeps!“ (Firth 1957: 179, *apud* S. 19) zu eigen. Es geht also darum, das Einzellexem in seiner Bedeutung und Wirkung auf den Rezipienten aus seiner syntagmatischen Verbindung mit anderen, primär lexikalischen Morphemen heraus zu erklären, also um ‚lexikalische Solidaritäten‘ im Sinne von Coseriu (1967) in rekurrenten Mehrworteinheiten („unitats polilèxiques fixades“, S. 27 und *passim*).

In Kap. 2 „Marc teòric“ weitet ESL die Perspektive auf die Phraseologismenforschung aus, was zunächst überrascht, da die Autorin umgehend (S. 27) betont, dass nicht alle Mehrworteinheiten, die sie in den Blick nimmt, das sind, was üblicherweise als Phraseologismus (idiomatische Wendung, *Unitat Fraseològica*) angesehen wird. Sie nutzt aber diese theoretische Perspektivierung, um eine terminologische Diskussion zu führen, denn in der Tat ist das Feld der Analyse von Mehrworteinheiten von begrifflichem Wirrwarr gekennzeichnet, um so mehr, wenn mehrere (nationale bzw. einzelsprachliche) Forschungstraditionen aufeinander treffen. So werden in der Forschung die Begriffe *Kollokation* und *Kookkurrenz* teilweise synonym verwendet, teilweise in eher grammatisch gesteuerte ‚syntagmatische Solidaritäten‘ (Kookkurrenzen; hier schlägt ESL in Anlehnung an Jordi Ginebra [2003] die katalanische Form *concurrències* vor) und eher lexiko-semantisch bedingte ‚Solidaritäten‘ (Kollokationen) differenziert, so etwa in Bußmanns Definitionen (2002 s.v.). In der spanischen Forschung, deren Grundlage das Handbuch von Gloria Corpas (1996) ist, stehen sich *colocación*, *locución* und *enunciado fraseològico* gegenüber, deren Fixierungsgrad – häufig als „Idiomatisierung“ bezeichnet – jeweils steigt. In der angelsächsischen Forschung zu Mehrworteinheiten, insbesondere in der statistisch-korpuslinguistisch ausgerichteten, die vor allem mit den Arbeiten von John Sinclair (1933–2007) verbunden ist, ist nun aber eine dem *idiom principle* gehorchende Wortverbindung gerade nicht das, was landläufig als ‚idiomatisch‘ (also hochgradig fixiert, nicht-kompositionell und vielfach metaphorisch; cf. Bußmann 2002 s.v. *Idiom*) gilt, sondern jegliches statistisch signifikante Kookkurrenz-Muster, wofür in dieser Schule der Terminus *collocation* steht, verstanden als „juxtaposition of words [...] as evidence of larger, more abstract language-organizing principles“ (Sardinha, 2014: 9). In diesem terminologischen Dickicht versucht ESL einen ‚Befreiungsschlag‘, indem sie – angelehnt an die britische Schule – Kollokation (*col·locació*) als Oberbegriff gebraucht und ihn definiert als „conjunt de combinacions possibles d’un mot“ (S. 41). Weiterhin stellt die Autorin in Aussicht, sich in erster Linie mit den ‚bedeutsamen Kollokationen‘ („col·locacions significatives“) befassen zu wollen:

Considerarem “col·locacions significatives” dos tipus diferents de combinacions de paraules: aquelles que són significatives per al conjunt de la llengua del [s.] XV – i per tant es poden considerar fraseològiques– i aquelles que són significatives pel que fa a la llengua d’un autor concret. (S. 41)

Beim ersten kollokationalen Typ unterteilt ESL in drei an Corpas (vgl. *supra*) angelehnte, nach Fixierungsgrad unterscheidbare Subtypen, beim zweiten, im Werk des Einzelautors – hier: Ausiàs March – identifizierten Kollokationen solche, die für den Autor typisch („típiques d’un autor“) sind, aber auch in anderen Texten attestiert sind, und solche, die nur bei ihm vorkommen („úniques d’un autor“; S. 42).

In Kap. 3 „Metodologia“ stellt ESL die Aufbereitung der 128 Marchschen *Poemes* für die computergestützte Analyse und die dafür verwendeten Werkzeuge vor. Ausgehend von einer digitalen Fassung der erstmals 1997 erschienenen von Robert Archer editierten Gesamtausgabe (Barcelona: Barcanova), wendet die Autorin verschiedene Programme an, mit denen sie ihr Primärkorpus strukturell und lexikalisch annotiert. Dabei werden die in Marchs Gedichten verwendeten Wortformen auf ihre Grundform zurückgeführt, also lemmatisiert, und einem sog. *Part-of-speech-Tagging* unterzogen, d.h. mit wortartindizierenden Etiketten versehen. Diese zunächst größtenteils automatisch vergebenen Annotationen wurden von ESL manuell geprüft und ggf. korrigiert, insbesondere bei ambigen, da homonymen Formen (etwa bei der Klassifizierung von *voler* als Verb oder als Substantiv). Danach wertet die Autorin das aufbereitete Korpus mithilfe eines unter dem Namen IVITRATECH geführten Pakets von Suchprogrammen aus, die teilweise einfache Konkordanzen (gesuchtes Einzelwort im Kontext, *Key Word in Context* / KWIC), teilweise gezielt nach grammatischen Attributen gesuchte Wortabfolgen liefern. Theoretisch wären mit diesem Korpus und den Tools Suchen nach jedweden Arten von Mehrwertverbindungen unter Einschluss sowohl von Inhalts- als auch Funktionswörtern möglich; ESL beschränkt sich aber für die weitere Analyse auf die häufigsten Inhaltswörter. Um den Sprachgebrauch Marchs mit dem allgemeinen Sprachgebrauch seiner Zeit vergleichen zu können, führt ESL vergleichbare Suchen in einem Vergleichskorpus mit literarischen und nicht-literarischen Texten vor allem des 14.–16. Jahrhunderts durch, das sie der ebenfalls von der IVITRA-Gruppe erstellten Datenbank CIMTAC (*Corpus Informatitzat Multilingüe de Textos Antics i Contemporanis*) entnimmt. Die Autorin beschreibt ihr Vorgehen sehr detailliert und liefert damit Einblick in die beeindruckende informatisch-technische und philologisch-kor-

puskonstitutive Arbeit, die bei IVITRA und in seinem Umfeld geleistet wurde und wird.

Die beiden folgenden Kapitel enthalten die eigentliche Analyse und Interpretation der so gefundenen Belege, also der in den March'schen Texten identifizierten ‚lexikalischen Solidaritäten‘. In Kap. 4 „Estudi preliminar de col·locacions“ werden zunächst die frequenten Substantive untersucht, und zwar im Hinblick auf die sie – voran- oder nachgestellt – begleitenden Adjektive. Die häufigsten Adj-N- und N-Adj-Kollokationen sind *nul temps*, *gran delit*, *gran dolor*, *llong temps* und *temps passat*. ESL geht in der Darstellung dann aber anders vor und arbeitet die 40 häufigsten Substantive (*amor*, *home* und *delit* führen – für March-Kenner nicht ganz überraschend – die Liste an) mit allen adjektivischen Begleitern ab, wobei sie hier auf die Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen March-Forschung rekurriert und deren Ergebnisse in der Regel durch ihre korpuslinguistische Analyse bestätigt. In einem zweiten Schritt wird dasselbe an den 40 häufigsten Verben vollzogen, wobei hier die Kookkurrenz mit Substantiven in Subjekt- oder Objektfunktion im Mittelpunkt steht. Die Liste der frequenten Verben führen – wiederum nicht überraschend – Auxiliar- bzw. zu solchen gewordene Verben wie *ser* und *haver*, die Modalverben *poder* und *voler* und das bei March – dies ist ein Ergebnis von ESLs Analyse – meist als Funktionsverb gebrauchte *fer* an. Die Autorin scheidet am Ende dieser Teilanalyse daher in Kollokationen um ‚bedeutungsschwache‘ („verbs ‘lleugers““, S. 125ff) und um semantisch starke Verben („verbs forts““, ebd.), wobei unklar bleibt, nach welchen Kriterien sie die Verben auf die beiden Gruppen verteilt. Die beiden Teilanalysen zu Substantiven und Verben in Kap. 4 werden mit einer graphischen Darstellung im Stil einer *semantic map* abgerundet.

In Kap. 5 „Selecció, contextualització i taxonomia de les col·locacions significatives en Ausiàs March“ werden die im vorausgehenden Kapitel behandelten Kollokationen nach der auf Corpas / Ginebra (vgl. *supra*) zurückgehende Taxonomie *concurrència* (Mehrwortseinheiten mit einem niedrigen Grad an Fixierung und lexikalischer Kohäsion) vs. *locució* (hoher Grad an Fixierung + metaphorisch-figurativer Sinn, dadurch nicht-kompositionelle Gesamtbedeutung) vs. *enunciat fraseològic* (selbstständige, i.d.R. figurative Aussagen mit höchstem Grad an Fixierung und Idiomatisierung) klassifiziert. Zur Bemessung der Parameter, die diese Klassifizierung begründen, werden Belege aus dem March-Korpus mit solchen aus dem CIM-TAC-Vergleichskorpus und mit Belegen aus den erläuternden Anmerkungen und Glossaren kontrastiert, die die Editoren alter March-Ausgaben

geliefert haben (wobei es sich dem Rezensenten nicht erschließt, warum diese beiden Korpusvergleiche in getrennten Schritten vollzogen und dargestellt werden). Gleichzeitig zielt dieser Korpusvergleich darauf ab, die nicht (notwendigerweise) Fixierung aufweisenden und deshalb in die Corpas/Ginebra-Taxonomie nicht einzupassenden für March als ‚bedeutsam‘ („significatives“) erachteten Kollokationen als solche zu identifizieren. Wie zuvor schon anhand eines Zitats gezeigt, arbeitet ESL – anders als etwa Sinclair – nicht mit einem streng statistisch-frequentiell definierten Signifikanzbegriff, da dafür das Primärkorpus zu klein ist. Vielmehr legt die Autorin die eher vage definierten Parameter „typisch“ und „einzigartig“ an:

[...] quan diem que una col·locació és única de March, volem dir que no l'hem trobada en cap altre text del corpus. Quan classifiquem una col·locació com a típica de March, significa que l'autor l'usa sovint en els seus poemes i que no l'hem trobada en altres textos. El fet de qualificar una col·locació com a típica de l'època, reflecteix que l'hem trobada en diversos textos del corpus. (S. 130)

Dabei kommt ESL zum (angesichts der Fragestellung nicht ganz unerwarteten) Ergebnis, dass das Spezifikum der poetischen Sprache von Ausiàs March und damit seine literarisch-stilistische Einzigartigkeit innerhalb des katalano-valencianischen „Goldenen Zeitalters“ nicht in einer besonderen (bzw. besonders schwierig verständlichen, „dunklen“) Lexik liegt, sondern darin, gängiges und zugängliches Wortmaterial in sehr eigener und dadurch häufig „obskurer“ Weise kollokational zu verbinden:

[...] hem pogut detectar com són de nombroses [...] les col·locacions específiques (i úniques) en March, com són de nombroses les ocurrències en March d'altres col·locacions que també es donen en altres clàssics del segle XV, però que es donen molt més escassament en aquests. (S. 154)

[...] March ja no només aporta una densa i coherent proposta filosòfica i moral (ja evident en el simple còmput de lemes), [...] sinó que ho fa amb una creativitat “col·locacional” derivada de la pròpia [...]. (S. 155)

Dies zeigt sich, so ein weiteres Ergebnis von ESLs Studie, insbesondere beim Gebrauch der Funktionsverbgefüge, die dabei vom Dichter gerne mit besonderen (metaphorischen, metonymischen, personifizierenden) Argumenten in der Subjektposition kombiniert werden und dadurch den für ihn charakteristischen Stil deutlich mitprägen.

Das Buch von ESL hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck. Positiv zu bewerten ist sicherlich der traditionelle Philologie, Literaturwissenschaft und Linguistik verbindende Ansatz. In der Gesamtanlage der Studie finden

sich jedoch auch genug methodische Schwächen, Unwuchten und Redundanzen. So ist der theoretisch-methodisch hinführende Teil im Vergleich zum eigentlichen Analyseteil sehr umfangreich geraten. Weshalb muss in Abschn. 2.3 über 5 Druckseiten hinweg die semantisch-lexikographische *Sens-Texte*-Theorie von Igor Mel'čuk referiert werden, wenn ESL in der Analyse nirgendwo mehr darauf Bezug nimmt? Während die Autorin die Analyseschritte und Suchergebnisse in ihrem Primärkorpus sehr detailliert und präzise quantifiziert darstellt, wird nicht klar, wie sie mit dem CIM-TAC-basierten Vergleichskorpus umgegangen ist und welche Rolle Frequenzwerte von Kollokationen darin gespielt haben. In Kap. 5 tritt dieses Sekundärkorpus nur als Lieferant von Beispielen (deren Auswahlkriterien nicht expliziert werden) in Erscheinung. Die Zusammenstellung der Adj-N-Adj- und N-V-N-Kollokationen in Kap. 4 hat zwar dokumentarischen Wert, die daraus abgeleiteten Erkenntnisse bleiben aber begrenzt bzw. sind häufig angreifbar. Wenn ESL z.B. auf S. 94 bei der Analyse von *carn* (Position 26 der häufigsten Substantive, 102 Vorkommen) schreibt: „La col·locació viva carn mostra un alt grau de fixació“, man aber wenige Zeilen oberhalb ersehen kann, dass *viva carn* überhaupt nur ein Mal im Korpus vorkommt, fragt man sich, wie die Autorin hier überhaupt zu einer Aussage über den Fixierungsgrad gelangen kann. In diesem Teil der Analyse wird im Übrigen vielfach nicht klar, wie die Kollokationslisten von ESL mit den aus der literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur entnommenen Aussagen zu einzelnen lexikalisch-stilistischen Auffälligkeiten bei March in synergetische, explikativ ergiebige Beziehung gesetzt werden können; Listen und Kommentare stehen häufig unverbunden nebeneinander.

Ausgesprochen unschön – zumal in einer Studie, das sich mit Fragen sprachlichen Stils auseinandersetzt – sind die stilistischen Schwächen des Buchs. Die Formulierungen der Autorin sind teilweise sehr schematisch und repetitiv, der Leser hat ständig das Gefühl, Passagen ganz ähnlich oder gleich an anderer Stelle schon einmal gelesen zu haben. So steht unter den unmittelbar aufeinander folgenden Tabellen 9–17 (S. 58–63) unisono „Aquesta graella presenta les combinacions més freqüents ... i les seues ocurrencies mitjançant un llistat generat automàticament amb Metaconcor. Aquestes combinacions seran analitzades posteriorment.“ Stilpräferenz der Autorin, Formulierungsmüdigkeit oder *Copy-and-paste*-Artefakt? In Kap. 4 wiederholt sich ein vierzeiliger Fußnotentext in nahezu identischer Form drei Mal (als Fn. 1 auf S. 79; als Fn. 2 auf S. 82f; und als Fn. 3 auf S. 84). Der in Kap. 5 auf S. 129 erscheinende 20-zeilige (!) Passus „Hem vist en els precedents ... en l'època de referència“ gleicht wortwörtlich dem, was

ESL schon zu Beginn von Abschn. 3.3.3 (S. 70) geschrieben hat. Auch in formaler Hinsicht gibt das Buch Anlass zu Kritik: so wird sehr sparsam und unsystematisch von Zeichenformat-Attributen Gebrauch gemacht; es würde die Lektüre sehr viel angenehmer machen, wenn insbesondere im Fließtext erwähnte Beispielwörter und -fügungen typographisch hervorgehoben wären, also z. B. im zitierten „La col·locació viva carn mostra un alt grau de fixació“ die Kollokation *viva carn* kursiv gesetzt wäre. In Abschn. 4.3 (S. 128) wird eine Auflistung der häufigsten von 423 im Korpus attestierten Präp-Adj-N-Verbindungen angekündigt, vermutlich in Form einer Tabelle analog zu Fig. 25 (S. 75) oder Fig. 30 (S. 105) – die dann aber nicht kommt, also vermutlich beim Gestalten des Buchs „vergessen“ wurde. Auf S. 35f finden sich in den (sehr wenigen) französischen Beispielsätzen, die ESL zitiert, gleich 5 Rechtschreibfehler; auch im sonstigen (katalanischen) Fließtext der Studie sind falsch geschriebene oder gedruckte Wörter und durch fragwürdige Kommata inkohärent gegliederte oder unvollständige Sätze nicht selten. Man kann solche Nachlässigkeiten nur bedauern bei einer teuer verkauften Publikation in einer prestigeträchtigen Reihe, in der nicht oft katalanistische *und* katalanisch redigierte Arbeiten erscheinen. ■

■ Bibliographie

- Bußmann, Hadumod (³2002): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Kröner.
- Corpas Pastor, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*, Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1967): „Lexikalische Solidaritäten“, *Poetica* 1, 293–303.
- Firth, J.[ohn] R.[upert] (1957): „Methods of meaning“, in: ders.: *Papers in Linguistics 1934–1951*, London: Oxford University Press, 190–215.
- Ginebra, Jordi (2003): „Fraseologia, concurrències lèxiques i llengua estàndard“, in: Pradilla, Miquel Àngel (ed.): *Identitat lingüística i estandardització*, Valls: Cossetània, 7–56.
- Sardinha, Tony Berber (2014): „Looking at collocations in Brazilian Portuguese through the Brazilian Corpus“, in: ders. / Ferreira, Telma (eds.): *Working with Portuguese Corpora*, London et al.: Bloomsbury, 9–32.

■ Claus D. Pusch, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <claus.pusch@romanistik.uni-freiburg.de>.