

INVESTIGAR LES HUMANITATS: VIURE A FONTS LA HUMANITAT

Edició a cura de:
Natàlia Carbonell
Marta Castaño
Paulo H. Duarte-Feitoza
Anna Perera Roura
Mariona Viñolas



Universitat
de Girona

Aquesta obra ha estat editada amb el suport de:
Programa de Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura (Universitat de Girona).
Deganat de la Facultat de Lletres (Universitat de Girona).
Departament de Filologia i Comunicació (Universitat de Girona).
Departament d'Història i Història de l'Art (Universitat de Girona).
Institut de Recerca Històrica (Universitat de Girona).
Institut de Llengua i Cultura Catalanes (Universitat de Girona).

Avís legal

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada. Se'n permet la reproducció, la distribució i la comunicació pública, sempre que se'n citi el titular dels drets. No es permet un ús comercial de l'obra ni la generació d'obres derivades.

La llicència completa es pot consultar a:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>



Disseny de la coberta: Gemma Reixach.

© dels textos: els autors.

© de la present edició: els editors.

Universitat de Girona. Servei de Publicacions.

Primera edició: juny 2016

ISBN: 978-84-8458-468-1

Sumari

Presentació.....	1
<i>Joan Manuel del Pozo</i> , Cultura humanística, garantia de llibertat.....	3
<i>Anna Bayó Duran</i> , Me, myself and I: Les identitats construïdes a l'autoretrat fotogràfic del segle XXI.....	7
<i>Helena Cañadas</i> , El negro como negación apofática; la <i>Rothko Chapel</i>	22
<i>Mar Casas Honrado</i> , Irene Polo Roig, una trajectòria periodística brillant esmorteïda per l'exili.....	33
<i>Albert Cassanyes Roig</i> , Nicolau Espanyol: una canongia accidentada (1380-1391).....	48
<i>Ares Cucurell Murillo</i> , <i>Inventari Alart</i> : noves dades, edició i estudi.....	61
<i>Roger Ferrer Ventosa</i> , Imaginación viva. Vínculos entre el pensamiento mágico y la teoría artística.....	75
<i>Carla Ferrerós Pagès</i> , Préstecs de l'àrab a l'amazic en un domini de vocabulari bàsic: les parts del cos.....	87
<i>Jordi Gil Garcia</i> , El sujeto intelectual: del deseo de saber a la emancipación.....	98
<i>Annabel Gràcia i Damas</i> , <i>El problema lleidatà</i> . Perspectiva actual.....	103
<i>Mariona Iribarren Nadal</i> , Amaryi, tornar a mare.....	118
<i>Paz Iver Medina</i> , Espacios de sociabilidad femeninos en las comunidades pesqueras cantábricas (1830-1930).....	125
<i>Meritxell Lafuente</i> , Blai Bonet i la novel·la de sanatori.....	137
<i>Aida Marín Yrigaray</i> , Del territori al paisatge. La Comella i el Jardí de Cactus: dos exemples d'arteficialització de la natura.....	151

<i>M. Mar Miranda López</i> , Música i cerimònia per Sant Narcís a la Consueta de la Catedral de Girona, 1595-1655.....	168
<i>Wilson Orozco</i> , Transtextualidad y cultura popular en <i>Lolita</i> de Vladimir Nabokov	182
<i>Carmen Perrotta</i> , Aproximación a la fotografía de bienes artísticos a través del fotógrafo Adolf Mas i Ginestà.....	194
<i>Maria Puig Parnau</i> , Quatre autors en la representació actual del paisatge: Vicenç Pagès, Marta Rojals, Toni Sala i Francesc Serés.....	211
<i>José Luis Ruiz Ortega</i> , Creación y edición: Carlos Barral en la encrucijada	222
<i>Mariona Sánchez Ruiz</i> , Philippe de Commines en la corte de Felipe IV: Estado de la cuestión	229
<i>Marlén Sedano Fernández</i> , El teatro portugués del siglo XIX: Júlio Dinis	240
<i>José Antonio Vila</i> , El gran estilo de Juan Benet como discurso sobre el pasado	251

Presentació

El present volum és la recopilació en forma d'articles d'algunes de les intervencions que van formar part del programa de les I Jornades Predoctorals en Humanitats, celebrades a la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona els dies 17 i 18 de juny de 2015. Aquestes jornades van néixer amb l'objectiu de convertir-se en un punt de trobada dels investigadors predoctorals de l'àmbit humanístic, per tal de fomentar un sempre enriquidor intercanvi de coneixements, base fonamental en tot procés de recerca.

El títol del volum, *Investigar les humanitats: viure a fons la humanitat*, l'hem pres del títol de la conferència d'obertura pronunciada pel Dr. Joan Manuel del Pozo, que des del primer moment va mostrar la seva disponibilitat i col·laboració desinteressada en aquestes jornades. Les sàvies paraules del professor del Pozo van acompanyar-nos durant els mesos en què hem estat treballant en l'edició d'aquest volum, i creiem que condensen perfectament l'esperit amb què vam tirar endavant les Jornades i aquesta publicació. Per aquest motiu, i com a mostra admirativa i d'agraïment, hem decidit incloure el seu text "Cultura humanística, garantia de llibertat", a manera de pròleg.

Tenint en compte que el coneixement, tant humanístic com general, és un cim al qual es pot arribar des de camins ben diferents, tots ells vàlids i, en absolut, oposats, el volum recull aportacions realitzades des de diferents àmbits de les humanitats. Així doncs, volem posar de manifest la diversitat i la interrelació de les diferents perspectives des de les quals s'estan realitzant, actualment, els estudis doctorals d'humanitats. Si bé és cert que la recerca doctoral sol ser una recerca eminentment individual, l'aprofundiment que pot produir-se gràcies a iniciatives com la que presentem no deixa de ser un motor que ens fa veure la necessitat de col·laborar, de connectar, de compartir, el treball realitzat solitàriament amb una comunitat interessada en aquest mateix àmbit d'estudi. Les diferents disciplines que trobem a *Investigar les humanitats: viure a fons la humanitat* evidencien la invalidesa d'una concepció reduccionista de les humanitats, sinó que aquesta branca de coneixement s'ha de valorar, justament, en tota la seva complexitat i diversitat.

Els editors del volum hem respectat el contingut, les informacions, les opinions i les valoracions dels autors de cadascun dels articles. La nostra intervenció sobre els textos s'ha limitat a una homogeneïtzació ortotipogràfica segons els criteris habituals establerts. El comitè científic de les I Jornades Predoctorals en Humanitats, format per Margarida Casacuberta (Universitat de Girona), Rosa Congost (Universitat de Girona), Lluïsa Faxedas (Universitat de Girona), Jordi Ginebra (Universitat Rovira i Virgili), Ana M. Hoffmann (Universidade Federal de São Paulo), Anna Quintanas (Universitat de Girona) i Manuel Sánchez (Institució Milà i Fontanals-CSIC), va vetllar per la qualitat de les propostes de participació rebudes. En aquest sentit, no deixem d'agrair-los la seva tasca i la seva disponibilitat.

Finalment, també volem fer arribar el nostre sincer agraïment als organismes que han fet possible aquesta publicació, així com a tots els investigadors que s'han prestat a participar en aquest volum, sense els quals no tindria raó de ser. En primer lloc, mereix una menció especial l'Escola de Doctorat de la Universitat de Girona, i en especial la directora del Programa de Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura, Miriam Cabré, pel seu suport i la seva confiança des dels inicis d'aquesta empresa. D'altra banda, també volem donar les gràcies a les diferents entitats de la Universitat de Girona que han col·laborat en la confecció del volum: el Departament de Filologia i Comunicació, el Departament d'Història i Història de l'Art, l'Institut de Recerca Històrica, l'Institut de Llengua i Literatura Catalanes i, finalment, l'equip de Deganat de la Facultat de Lletres. Per últim, volem reconèixer la tasca de Gladys María Rangel i Albert Reixach, que també van formar part del comitè organitzador de la primera edició de les Jornades Predoctorals en Humanitats. A tots ells, gràcies per ajudar-nos a tirar endavant aquesta iniciativa.

Natàlia Carbonell

Marta Castaño

Paulo H. Duarte-Feitoza

Anna Perera Roura

Mariona Viñolas

Cultura humanística, garantia de llibertat

Joan Manuel del Pozo

Una certa i generalitzada ignorància humanística ha fet tornar moltes persones, fins i tot de formació superior, insensibles als valors del coneixement crític i creatiu, de l'elegància ètica, de la finesa estètica i de la llibertat i el compromís sociopolític alhora, que són a l'arrel de l'humanisme europeu.

Ningú no té la propietat de l'humanisme ni del secret hermenèutic del sentit d'aquest mot. Cada època, des dels mateixos temps del classicisme grecoromà que el féu néixer, n'ha fet interpretacions i usos diversos. En temps no molt llunyans –anys 60 del segle XX– havíem assistit a debats intensos sobre la realitat o no, sobre el valor o no, dels anomenats *humanisme marxista* o *humanisme cristià* o *humanisme existencialista*. Però la proclamació seixantavuitesca de la mort de l'Home va deixar per molt temps buida de sentit l'apel·lació a aquell mot: si havia mort l'Home, havia mort necessàriament l'Humanisme, qualsevol humanisme. Fins i tot resulta simpàtica la irònica evocació d'aquesta desaparició, expressada en una de les cèlebres pintades a les parets d'aquell París esvalotat: “Déu ha mort, l'Home ha mort, i jo mateix em començo a trobar una mica malament”. De fet, la pintada no només resulta simpàtica, sinó premonitòria: cadascú de nosaltres mateixos, hipotètic signant del *dictum* mural –però també moral–, ha anat patint el malestar creixent d'una civilització en què els referents bàsics coneguts de la nostra condició havien d'arribar, com ara ens diuen, a la condició de *líquids*, és a dir, fluids, però també i per això mateix transitoris, canviants, insegurs i esmunyedissos, com ha teoritzat Zygmunt Bauman. El progrés respecte a les èpoques en què aquells referents eren imposats autoritàriament és indiscutible i, en aquest sentit, haver-los *liquidat* ha estat un èxit; *liquidar*, però, té més d'un sentit, algun dels quals no és massa engrescador; sobre el sentit literal, més sovint dit *liquar*, de canviar un estat físic de la matèria a un altre, hi ha un doble sentit figurat, el de declarar inestables els valors i referents que abans eren segurs, però també, lamentablement, el de *fer-los desaparèixer*. La revolta del 68, molt més un símbol que una materialitat –però en tot cas més efectiva que el que alguns, fins i tot líders durant aquells dies, ara diuen– va aconseguir llençar l'aigua bruta de la banyera –l'autoritarisme, principalment, de les famílies i de moltes relacions socials–, però també va, si no llençar, com a mínim sacsejar perillosament el nen que s'hi rentava.

El nen representa en aquest cas l'Home foucaultià que es declarava mort dècades després que el Déu nietzscheà també hagués passat a millor vida. El nen, al capdavant, som tots. La humanitat, individualment considerada i col·lectivament, es construeix sobre valors que han merescut la reflexió de moltes generacions. Aquestes reflexions valen el que valen independentment del grau de benestar material i el refinament tecnològic que les hagi acompanyades en el moment d'elaborar-se; al capdavant, la més refinada de les tecnologies no és més que un instrument: les finalitats al servei de les quals tota tecnologia ha d'orientar-se no les pot definir l'instrument mateix, que en la seva condició és cec i subordinat; les ha de definir el subjecte, la persona –la raó de la qual, com diu Kant, viu en el regne de les finalitats–. Ho ha de fer, a més, en un diàleg ambiciós i interminable amb els seus semblants, però no absurdament limitats als coetanis, sinó als de tot el temps humà transcorregut, puix que cap home ni dona ho és menys perquè sigui d'una època o d'una altra; també nosaltres serem antics aviat i no per això perd valor l'esforç intel·lectual que fem ara i que pot ser útil ara i després. La situació d'una persona en el temps hauria de ser, a efectes de dignitat, capacitat o interès del seu pensament, tan irrellevant com la seva situació en l'espai. Però en canvi molta gent condemna totes les èpoques que no són la seva a la irrellevància; seria com si condemnés tots els territoris més enllà de la seva comarca a la mateixa irrellevància. Pura ceguesa.

La cultura humanística, no necessàriament ni molt menys exclusivament la grecollatina –que n'és i en serà sempre la base– és cultura d'humanització en llibertat, de conreu del coneixement desvinculat de mercantilismes, de qualitat expressiva al servei tant de la comunicació dels sentiments com de la raó –claredat, precisió i potència conceptual–, i de cultiu dels valors de l'ètica i de l'estètica i de compromís amb la col·lectivitat, amb la *polis*; i això només pot ser entès, com alguns pretenen, com a cultura caduca o reaccionària quan es vol fer servir –com s'ha fet servir, cal reconèixer-ho, de vegades– per a seleccionar, per a marcar diferències; però és plenament cultura de progrés quan justament vol evitar que la majoria –sempre la majoria menys potent socioeconòmicament– quedi arraconada en el consum d'una cultura de “tot a cent”, és a dir, de no cultura: aquest és precisament el pitjor dels elitismes, el que selecciona al revés, enfonsant en la incapacitat cultural grans masses de gent. Igualment com hi ha espais que, per la seva baixa qualitat estéticoarquitectònica han estat definits per Marc Augé com a ‘no espais’ –aeroports, supermercats, benzineres, molts hospitals i ara ja també molts hotels– hi ha cultura que és ‘no cultura’, perquè és sinònim de consumisme passiu de productes de molt baixa qualitat; la passivitat no pot ser mai cultural, perquè cultura vol dir etimològicament ‘cultiu’, per tant, acció elaboradora, no sense esforç, que millora dia a dia la pròpia condició humana individual i

col·lectiva. Vet aquí, doncs, que la cultura humanística –naturalment, només si és generalitzada per un sistema educatiu potent– pot ser el recurs, la clau, per evitar la injustícia de la ‘no cultura’ per a una majoria. És a dir, pot ser el recurs per evitar que la majoria de la gent se situï en el pou de la ignorància insuperable –entre altres raons, perquè és ignorància acompanyada d’inconsciència–.

La cultura humanística és també el millor antídoto contra el reduccionisme tecnocràtic, que fa creure tothom que tot té una solució tècnica i que això ens allibera de qualsevol responsabilitat. Estem construint societats d’individus *arresponsables* –primer pas cap a la generalització de la irresponsabilitat–, perquè s’està fent creure tothom que sempre hi haurà una solució tècnica a qualsevol situació conflictiva, deficiència de qualsevol mena, insuficiència de qualsevol altra. Entre altres exemples, precisament, hi ha mares i pares convençuts que els seus fills ja els educaran ‘els que en saben’, ‘els tècnics en educació’, la qual cosa els deixa descansats de la *carregosa* tasca de responsabilitzar-se de i responsabilitzar alhora els seus fills. Amb la seva –segurament sincera– *arresponsabilitat* esdevenen els primers irresponsables. El tecnologisme i el tecnocratismes imperants produeixen individus *tecnobabaus* que són víctimes d’aquesta altra forma de la màgia –moderna, això sí–. L’excusa tècnica està fins i tot acabant amb la política: quantes vegades polítics de qualsevol signe invoquen la tècnica com a suposada necessitat per a imposar una mesura o com a pretesa impossibilitat per adoptar-ne una altra, fent així de la tècnica la més ferma aliada de la seva incapacitat decisòria!

Només el cultiu –cultura– del pensament lliure i crític de base humanista, en sentit ampli, pot salvar-nos de la màgia, moderna o antiga, totes elles esclavitzadores: el sentit ampli inclou, només faltaria, la ciència dita positiva o experimental, avui perjudicada també pel tecnocratismes imperant que la redueix, en denominació de Habermas, a *tecnociència*; es registra, fins i tot, una baixa estima progressiva, per part dels estudiants, de les ciències pures i un rebuig a l’esforç intel·lectual que exigeixen. L’humanisme d’avui és no només un humanisme de base literària, com el de l’antiguitat, sinó un humanisme que reconeix i estima la ciència moderna com un dels fruits més alts de la raó humana, evolució natural dels primers grans esforços filosòfics del món grec. De fet, es podria establir com una primera tesi d’un humanisme contemporani i progressista la superació del dictamen pessimista de Snow, fet a Cambridge fa més de mig segle, sobre les “dues cultures” en irreconciliable tensió: la cultura literària i la científica. La raó humana és una i els seus més seriosos productes tenen un vincle profund que una educació renovada hauria de ser capaç de fer conèixer, valorar i conrear de forma integrada. De fet, de cultura només n’hi ha una –

integral, humana, *humanística* més que literària— però amb una gran complexitat de components: va des del goig estètic per l'hexàmetre homèric fins a la passió intel·lectual per la comprensió del món quàntic.

El crític de la tècnica no només no la menysprea, sinó que procura conèixer-la per viure millor i servir-se'n quan li cal, que en el nostre món és gairebé sempre, però la situa en el seu lloc purament instrumental i la sap deixar de banda -no es deixa entabanar per les seves suposades solucions- quan envaeix el territori dels valors ètics, del procés educatiu, dels ideals polítics i de la seva llibertat de decisió. Els nostres joves necessitaran ser educats, sens dubte, per al domini de totes les tècniques, sense reserva: però principalment, humanísticament, per al domini de si mateixos —és a dir, per a la seva llibertat— i per al domini dels processos d'autoconstrucció individual i de cooperació social. Aquests dos dominis són independents i fins i tot incompatibles amb la major part de les suposades *tècniques-màgia*, que no deixen de ser una creença més, per moderna que sigui, que precisament ens volen *fer creure* que tot ho poden.

El conreu de la cultura humanística ens permet fer el procés evolutiu de les creences —també de les modernes— cap a les idees, tot sabent que, pel fet que les creences *ens tenen* i les idees *les tenim*, en la bona realització d'aquest procés ens hi juguem ni més ni menys que la nostra llibertat.

Me, myself and I: Les identitats construïdes a l'autoretrat fotogràfic del segle XXI

Anna Bayó Duran
Universitat de Girona
anna.bayo@udg.edu

Resum

En l'actualitat la relació entre individu i fotografia s'ha incrementat de manera desfermada. L'autoretrat fotogràfic s'ha convertit en una de les tendències més emprades d'aquest segle. La hipòtesi general d'aquest estudi es basa en la contraposició de les formes artístiques i les formes massificades de l'autoretrat fotogràfic contemporani. Així, s'intenta recercar les diferències de subjectivitat creades entre aquells individus que decideixen amagar-se en la imatge - subjectes que es decideixen ocultar i dissimular-se, sigui el rostre o la corporalitat, per crear un autoretrat - i aquells que decideixen mostrar-se, o simular-se, dins d'ella - el cas paradigmàtic de la *selfie* (sense cap pretensió artística ni conceptual sinó exclusivament d'exhibició).

Abstract

At present times the relation between subject and photography has risen substantially. Self-portrait in photography has become a worldwide trend. The hypotheses of this research intend to call into the artistic forms and mass forms within the contemporary self-portrait in photography. This attempt to deal with the identity of this people who decide to represent themselves in the image - people who want to hide or conceal his body or face - or people who want to show or pretend inside the photo - the paradigmatic case of selfie (without any artistic or conceptual purpose, exclusively intended for public exhibition).

Paraules clau: autoretrat, postfotografia, corporalitat, rostre, narcisisme, identitat

Keywords: portrait, postphotography, corporeality, face, narcissism, identity

Les imatges en la contemporaneïtat es posicionen com aquelles que marquen el caràcter que ha de tenir la realitat. Si a aquest fet hi sumem la creixent importància de les noves tecnologies —fet que no es pot separar avui en dia de la fotografia— i de les xarxes socials —el lloc d'emmagatzematge de bona part de la producció d'imatges— ens adonem que l'autopercepció de l'individu ha variat. Així doncs, en les pràctiques d'autoretrat fotogràfic es pot analitzar un canvi substancial en la forma de representació del subjecte. Com afecten les formes fotogràfiques i les seves posteriors exhibicions la manera que té l'ésser de comprendre's a si mateix? I, en conseqüència, com modifiquen la percepció que té l'individu immers en una societat que l'embolcalla? Aquestes preguntes es converteixen en el tret de sortida del que parteix la tesi doctoral que s'està desenvolupant.

La forma artística que s'escull quan un es representa fotogràficament influeix en la concepció d'aprehendre una identitat determinada? Com aquestes formes (immediates i generalitzades) construeixen una identitat determinada de l'individu? L'autoretrat i les seves variants (entre elles la *selfie*) s'exhibeixen en el món contemporani com els signes d'una immersió intensa dins el narcisisme.

1. Les formes de representació del jo fotogràfic

Des dels seus inicis la fotografia va centrar part del seu interès a voler mostrar l'ésser i la vida que el conceptualitzava. La tecnologia es va situar com aquella eina capaç de poder captar la realitat i els seus derivats. Amb el temps, l'ésser ha pogut adonar-se que no va tardar a posicionar-se una realitat creada pel fotògraf i la seva càmera. La representació d'un mateix a través de la fotografia té els seus orígens en el naixement de la tècnica fotogràfica. El retrat com a forma d'expressió es conjugava amb l'autoretrat per poder mostrar de forma dual els dos costats de la càmera. La fotografia, nascuda al segle XIX amb l'estigma de la veracitat, es va col·locar en el pensament artístic com aquella tècnica capaç de marcar el caràcter testimonial de la història. Però no va tardar a sorgir una variant fotogràfica que mostrava que sovint ficció i realitat es conjuguen en el mateix medi artístic.

L'autoretrat es mostrarà com aquell element que, a més de parlar d'un mateix, té la capacitat d'indicar un subjecte immers dins d'una societat. Aquest referent, per exemple, es pot començar a resseguir d'una manera directa a partir dels anys 70, quan la fotografia d'autoretrat inicia un camí per anar més enllà de la mera representació corporal. El que a primer cop d'ull pot semblar un simple retrat per exhibir-se al món s'acaba convertint en una forma per poder exaltar referents

personals, socials i polítics. L'autoretrat en aquesta època comença a jugar el paper d'exhibir que la identitat humana es fragmenta a cada pas i que l'ésser té el desig i la capacitat d'immortalitzar-se a través del mitjà fotogràfic. Aquest fet ens porta cap a una conseqüència lògica: un individu sotmès a un procés constant de construcció.

Amb tot això, la identitat estable i immutable desapareix en un espai inexorable de possibilitats. El cas de Cindy Sherman i el seu projecte *Untitled Film Stills* (1977) és el més simptomàtic d'aquesta època. A partir del segle XXI aquestes referències s'incrementaran a causa d'una modificació de la percepció fotogràfica (basada sobretot en el desenvolupament de la tècnica digital) i a través de les xarxes socials. Internet, les xarxes i les noves tecnologies posaran a la disposició de l'individu una immensitat de possibilitats per la pròpia representació i la consegüent demostració pública d'una privacitat que ja no conserva cap mena de sentit d'allò que hauria de restar amagat. La promoció d'un mateix, la construcció d'una identitat digital controlable enfront una altra identitat incerta, el costum de generar hàbits que varien la percepció de les imatges, el món de la simulació i la por al buit que pot ocasionar caure en l'anonimat són algunes de les idees que s'amaguen en la cultura contemporània de generar imatges.

Amagar-se en la imatge i mostrar-se dins d'ella es converteixen en les dos vessants que s'estudien en aquesta tesi.¹ L'autoretrat és la pràctica fotogràfica que ens ajuda a entendre que alguna cosa ha canviat a l'hora de percebre *el real*. En la contemporaneïtat, la relació entre l'ésser i el mitjà fotogràfic s'ha incrementat a causa de la creació d'una hiperrealitat que ha aconseguit enderrocar tots els valors d'origen, de passat i futur. Una realitat paral·lela que ha inclòs com a finalitat el desig de *poder ser*.

2. Mirar i ser mirat: l'autoretrat

Per què es creen autoretrats? I com es mostren aquestes representacions? Aquestes podrien ser les primeres preguntes per analitzar com s'ha arribat a la producció massiva d'aquest gènere avui en dia. La resposta recau en la idea que l'ésser té la necessitat de posicionar-se en el món en què viu. Des del segle XVIII i el romanticisme, aquesta idea s'ha imposat dins l'Home. La il·lustració va afirmar que hi havia una veritat implícita dins el *jo*. El segle XXI, més d'aquesta veritat, ha evocat una urgència de mostrar-la fins a l'ostentació. Amb el romanticisme, l'Home es va

¹ La investigació parteix dels conceptes *dissimular* i *simular* desenvolupats a *Cultura y simulacro* (1978) de Jean Baudrillard i adaptats a la situació de l'autoretrat fotogràfic contemporani.

col·locar com a centre del món, immers en un cosmos que tenia les majors de les possibilitats: destruir i anul·lar el subjecte. Lluny de voler ser digerit per un univers que l'oprimia, l'individu va decidir situar-se al cor de l'univers per disseccionar-se. D'ell, en van sortir els sentiments i la foscor, l'exaltació i la necessitat d'ocupar un lloc diferenciats dels altres humans. L'any 1839, la fotografia, carregada de *realisme*, es convertirà en la millor eina per portar-ho a terme.

Han passat gairebé dos segles des d'aquelles relacions embrionàries entre l'Home i l'univers. Les relacions entre individu i tecnologia ara es conjuguen amb la mateixa facilitat que es produeix un acte reflex. L'efervescència de la producció de retrats s'ha incrementat de forma desmesurada en aquests quinze anys de segle. Les raons s'imposen per una societat que, amb gran predomini dels avenços tècnics, s'immortalitza cada dia en les seves accions quotidianes. Les pantalles han facilitat aquesta idea de poder mirar els altres i mirar-se a un mateix. És en aquestes pantalles on recau tota la potència del que avui en dia considerem realitat.

Els primers autoretrats de la història van ser creats per pintors que es preguntaven sobre la mateixa acció del procés artístic i es van adonar que el procés identitari del subjecte corria les mateixes transformacions que l'expressió artística. Darrere d'aquesta acció representativa hi havia preguntes que pretenien trobar la resposta a través de l'experimentació amb el mitjà i amb un mateix. Amb l'aparició de la fotografia això no va fer més que incrementar-se. La tècnica fotogràfica permetia afegir en aquest gest un joc de miralls que deixava en suspens la veracitat de tots els processos de subjectivació de l'individu. L'ésser únic es descomponia, també en la fotografia, en mil fragments. En l'actualitat, mirar i ser mirat es situa en un espai simbòlic que es desenvolupa dins la virtualitat. El món interconnectat ha demostrat la possibilitat de poder compartir tota mena d'arxius que siguin a l'abast de la mirada de tothom. Els autoretrats no han sigut una excepció. La periodista del *Irish Times*, Jennifer O'Connell escrivia un article en referència aquest fet:

Es difícil pensar en un símbol més apropiat para el tipo de sociedad en que nos hemos convertido. Estamos viviendo en una época de narcisismo, una época en la que solo lo mejor de nosotros, lo más atractivo, lo más cuidadosamente construido se presenta ante el mundo (O'Connell 2013).

Aquesta presentació al món es produeix a través d'un aparell mòbil amb càmera integrada i d'una pantalla que promet crear una realitat a mida. Vivim en l'era de la simulació, i la fotografia —la imatge— és l'eina per fonamentar tots els paràmetres d'aquesta nova realitat virtual i dels éssers

que la conformen. Estrella de Diego (2011) segurament ha estat la persona que millor ha definit l'experiència calidoscòpica d'esdevenir autoretrat:

Cada autorretrato, «ejemplar», «real», «de ficción», guarda ciertos rastros del sujeto como es, como fue, como debió ser y desecha otros. También ese sujeto representado adquiere el aire evanescente del que hablaba Barthes: el sujeto que está convirtiéndose en objeto y deja de estar allí mismo mientras lo miramos (De Diego 2011: 109).

Per entendre aquest concepte continua amb una de les referències que sustenten part de les idees d'aquesta tesi sobre l'acció d'autorepresentació:

Hay veces en que ese «yo real», tan necesario como imposible, que desde sus orígenes se va persiguiendo como a un fantasma, termina por tener algo de «real», de tangible, del sujeto, pues ¿se puede hablar de «realidad» e «imagen» en esta sociedad contemporánea, donde tal distinción es cada vez más difusa? (De Diego 2011: 109-110)

Sense cap mena de dubte, les línies difuses a les quals es refereix De Diego són una de les referències bàsiques per entendre la societat del segle XXI, on les idees preestablertes del passat comencen a emmotllar-se per fer emergir del seu interior altres formes que es modifiquen al ritme vertiginós de les tecnologies i de la xarxa. En realitat, l'autoretrat fotogràfic en època contemporània no deixa de ser una metàfora on conflueixen en un mateix espai la paradoxa del ésser i el desig de voler ser. Un *voler ser* que està completament lligat a la idea de formar part d'una història basada en prioritats exitoses.

La modificació de les formes de representació del *jo* provoquen, ni més ni menys, que la variació de la mirada. Una mirada que conforma el món, i que alhora ens insereix en ell. Com afirmava John Berger:

Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, construyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos. Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos (Berger 2002: 23).

Aquesta acció d'adonar-nos que podem ser vistos ens transporta a l'estadi del mirall de Jacques Lacan. En el moment de percebre'ns neix un element molt important per l'individu: la seva pròpia *imago*. En la contemporaneïtat, aquesta imatge es mourà en un nou espai i temps virtual. Una forma de retratar-se que es concebrà com a *imatge-superfície* (Buck-Morss 2009: 42) i que es transformarà en una experiència que ha de ser compartida per poder esdevenir real. «No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura.» (Buck-Morss 2009: 42). Aquesta nova cultura de la qual parlarà Susan Buck-Morss estarà fonamentada en una nova variació reflexiva de mirar-se; en una nova construcció cultural que crea, com en tot al llarg de la història, noves formes de fer, relacionades amb mirar i el ser mirat; i amb una nova manera de produir imatges per percebre-les com a signes d'una identitat que es construeix a cada acció.

Com ja havia vist Nietzsche al segle XIX, el problema fonamental recau en: «sujeto, objeto, predicado: estas separaciones se hacen, y pasan luego a ser esquemas sobre todo los hechos aparentes. La falsa observación fundamental es que yo creo que soy el que hace algo, el que sufre algo, el que tiene algo, el que tiene una cualidad» (Nietzsche 1981: 304). Aquesta idea de creure's amb intensitat ser algú finit i determinat es convertirà en una de els corrents més importants per entendre part de la idea fonamental d'aquesta tesi. En contraposició a aquesta idea de *voler ser*, s'erigeixen una sèrie de fotògrafs contemporanis que crearan gran part dels seus autoretrats sota una premissa molt concreta: l'exploració de la identitat humana no està en l'acció de *creure's* i *construir-se* com a diferent, sinó que la realitat de l'essència humana està a dissimular-se per poder evocar en la figura de «l'altre» un igual que li dóna l'oportunitat de deconstruir-se i convertir-se en un *qualsevol* (Agamben 1996). És justament en la figura d'aquest *qualsevol* on hi ha la possibilitat de fomentar part dels signes de la seva identitat. Els fragments autobiogràfics que es desenvoluparan en aquestes pràctiques serveixen com a formes per entendre que hi ha un buit abismal entre allò que es percep d'un mateix i la representació que se'n desprèn.

3. Dissimular: les formes de desaparició

Tot procés creador passa per l'acció de recordar. L'acte d'haver vist, i un posterior record percebut per la memòria, es converteixen en la base de tota forma. Els processos tècnics i mentals alhora d'elaborar un retrat reflexiu situen gran part de la seva estratègia en fer-se

entendre com a subjecte que es converteix en objecte immortalitzat per un espai-temps determinat. La transformació que es pateix dins l'autoretrat és un esdeveniment que té a veure directament amb representar-se en absència d'una pròpia imatge.

La fotografia ha creat la possibilitat d'obrir un espai en què la forma desenvolupada en el seu interior es mostra com el que és purament *real*. L'individu que s'autoretrata es mostra dins la imatge a través de processos duals que afirmen i neguen de manera paradoxal. Les presències que emergeixen en els autoretrats es mostren, a primer cop d'ull, com aquelles que es posicionen al costat de la idea de transmetre *la veritat* de l'ésser. Cal tenir en compte que en aquesta representació també es produeix un desdoblament de què podem entendre com a *veritat*, perquè justament qui marcarà l'últim estadi de l'autenticitat de la imatge serà aquell que la miri, no el que hi ha dins representat. Jacques Lacan afirmava d'aquesta manera l'experiència:

Lo que me determina, en el nivel más profundo, en lo visible, es la mirada que está fuera. A través de la mirada entro en la luz y a través de ella recibo sus efectos. Así que la mirada es el instrumento a través del cual la luz toma cuerpo y a través del cual —si me permite que use una palabra como hago con frecuencia, de forma fragmentada— soy foto-grafiado (Lacan 1999:40).

La tecnologia fotogràfica va dotar a l'ésser d'un profund sentiment de permanència i la societat contemporània s'ha adaptat a aquesta visió de l'instant momentani permanent. A més d'això, la immediatesa de la veu interior de l'ésser es posiciona com a premissa dins de la funció representativa creada pel progrés de la tècnica. A quines conseqüències evoquen aquests elements? L'individu es dota d'immortalitat a través d'una tecnologia que li promet les formes del que és inalterable. Però no totes les formes juguen aquest paper alhora de crear un autoretrat, la consciència cap a una forma de temps dilatada, no immediata, i la recerca cap a un recorregut que mostri els rastres possibles de la identitat es poden situar com a maneres clares per començar a desenvolupar una manera d'autorepresentació basada en la deconstrucció del subjecte dins la mateixa imatge.

La manera que s'utilitza per portar a terme aquesta idea de desaparició es converteix en un tret característic per poder entendre un primer pas cap a la subjectivitat. La premissa clara d'aquest fet és l'acceptació d'un ésser escindit que exposa la seva existència a la mirada de l'altre per mostrar-li que la identitat no es basa en la diferència, sinó en un joc d'igualtat per acceptar una *veritat* falsa.

Aquests autoretrats evocaran la premissa que només es pot existir en la mirada d'aquest altre, però que, a més, hi ha una impossibilitat d'aquest altre per poder identificar quina és l'essència de l'existència d'un mateix. Per tant, el joc visual comença en una premissa que uneix aquest *jo* i aquest *altre*: la incertesa formal de la identitat construïda entre l'ull humà i la visió de la càmera.

3.1. Aquesta imatge sóc «jo». El rostre de Ningú

La importància de les formes visuals en la representació pot ser el primer pas per entendre com la forma fotogràfica que escull el fotògraf és l'embrió d'una identitat que es fragmenta fins a arribar a convertir-se en allò invisible. La naturalesa singular no és un referent que el fotògraf busqui directament dins les seves composicions però, tot i així, els processos deconstructius ens indiquen que els artistes han interioritzat que la identitat única ha caducat. Diversos artistes focalitzen l'interès en l'autoretrat per ser la tècnica representativa, ja allunyada dels paràmetres pictòrics, per expressar un ésser que conté en si l'estigma d'una societat que el converteix en individu o comunitat segons els seus interessos. Hi ha artistes que creuen que és justament en la forma de dissimular on es pot obrir la possibilitat de pensar aquestes nocions com a noves. De fet, el primer pas que faran aquests fotògrafs serà mostrar un individualisme desubicat en l'espai i el temps. És el cas del treball *The Bride* (2006-2012) de la fotògrafa japonesa Kimiko Yoshida que ens mostra una sèrie d'autoretrats amb el rostre velat i on ella mateixa apareix vestida de núvia seguint la tradició de diverses cultures fins a fondre la seva pròpia subjectivitat en la col·lectivitat.

Jacques Lacan afirmava que era dins l'anomenat *estadi del mirall* on —un nadó d'entre sis i vuit mesos— prenia consciència de la seva pròpia imatge. Quan l'ésser és mira al mirall reconeix en ell la seva imatge, tot i que encara no té capacitat per poder coordinar tots els *fragments* del seu cos. D'aquesta manera, la primera transformació que es produeix en el subjecte és assumir-se a través de la visió. El procés que es pateix en aquest instant és doble. Per una banda, es pensa en el reflex com aquell que és, i per altre, el *jo* pateix la conversió de subjecte en objecte. Aquesta metamorfosi invisible es produeix quan l'individu reconeix en el *jo* unes característiques determinades que es mouen dins els paràmetres de la unitat, la permanència, l'autodomini i, finalment, un anhel de resistència al canvi. Per tant, l'individu només troba en la imatge la capacitat per poder obtenir aquestes característiques de tenir un cos unificat. Davant d'aquest paradigma ens trobem amb el primer referent important: és la imatge la primera que rescata l'individu de la incertesa en la qual està permanentment sotmès. Només en aquesta representació s'obre la possibilitat de trobar la unió de fragments dispersos. D'aquesta manera, tal com

afirmava Lacan, neix el que anomena «jo ideal» edificat a través d'identificacions imaginàries, i posteriorment, imatges de grandesa sobre un mateix. Un *jo* que té a veure amb el reflex d'un mateix —la imatge— i que alhora es transforma en el tronc central de tota la construcció de la identitat.

De totes les arts, la fotografia va permetre, com s'ha dit abans, confondre la representació amb la mateixa realitat. No és d'estranyar, doncs, que sigui en ella on poder investigar la clau per entendre la identitat de l'ésser com el lloc on la representació de la imatge es fa més patent, més forta, més *real*. La tècnica fotogràfica va fer creure que la *il·lusió* de la realitat es convertís en quelcom tangible i existent dins els ulls dels subjectes. L'autoretrat fotogràfic prometia a l'individu situar-lo, no només davant del mirall i que es pogués reconèixer, sinó també fer possible la resistència al canvi i prometre l'anhel de permanència. La identificació d'un mateix es fragmentava a través de la càmera en un doble camí entre la imatge creada i les formes que la componien.

Però, dins el món de la representació, què passa quan aquesta imatge que identifiquem com *nosaltres* està estretament lligat a un *altre*? L'autoretrat ha estat sempre una metàfora que es mou entre la projecció i la idealització. Se'l pot entendre com la projecció d'un cos emotiu que se'ns revela perquè n'identifiquem les bases més primàries d'un ésser que se sent finit i que pateix per aquesta raó. D'aquesta manera, la sublimació es fa present en aquest tipus de representacions. Una sublimació que es realitza sempre a ulls d'un *altre* que no és un mateix. Per altra banda, també podem arribar a interpretar l'autoretrat com una forma que ens pretén donar un missatge que té a veure amb la investigació d'un individu que es confon volgudament amb els altres, mostrant-nos una imatge de si mateix que evoca un buit impossible de ser emplenat.

Lacan desenvoluparà la teoria de «l'Altre» (Lacan 1997: 138) com aquell que permet que la imatge d'un mateix sigui possible. Una figura simbòlica que acull la possibilitat de sostenir la representació del *jo* i que permetrà identificar el subjecte *i*, a més, que aquest prengui relació amb la seva pròpia imatge i amb els seus iguals. És important entendre la importància d'aquesta figura simbòlica perquè és justament en ella on rau la importància que s'atorga a la identitat d'un subjecte determinat. El *jo* es converteix en un producte d'identificacions a partir de les quals el subjecte es construeix un ésser, s'atorga una identitat, i una imatge amb la qual aquest es conjuga. Però cal remarcar que aquestes imatges i significacions sempre acaben resultant d'aquell que no ets tu. Així doncs, la identitat del subjecte es converteix en quelcom paradoxal, ja que sempre està

en relació amb aquesta alteritat. Aquesta idea es mostra a la perfecció en ple segle XXI pel què fa les imatges d'autoretrat contemporani que necessiten ser exposades a la gran xarxa per poder tenir un significat. L'anomenada *selfie* neix amb aquestes premisses: és justament aquesta alteritat la que proporciona la tendència a autoidentificar-se. Es crea en aquesta relació de dependència, el naixement d'un nou estadi de narcisisme basat en el perpetu reconeixement de l'Altre perquè li digui qui és.

Però si parem atenció, podríem extreure una altra reflexió entorn el concepte d'Altre que fa incidència directa amb una gran part de producció d'autoretrats de l'època contemporània. Aquell personatge, que com hem dit abans, té la necessitat, no de posicionar-se en relació a un «Altre» perquè el determini, sinó que el camí que traça es mou arran de desfer-se dins l'Altre per descobrir que la seva identitat està sotmesa a una inestabilitat permanent compartida. La funció més important en aquest concepte és el joc sobre el desconeixement d'un mateix i alhora el joc de miralls amb aquesta figura que l'ha de determinar. El subjecte s'adona d'aquest doble desconeixement i s'autofotografia mostrant un buit que el fa impossible d'identificar i, alhora, es dibuixa la impossibilitat de subjectivació. La deconstrucció de conceptes i formes es produeix en aquests projectes fotogràfics com una forma de reflexió que, a més de parlar d'una identitat impossible de ser atrapada, qüestiona la figura de l'«Altre» com a figura capaç de ser portadora de consistència dins la identitat de l'ésser. Es podria il·lustrar aquesta idea a través dels autoretrats de Rebecca Crains. Aquesta fotogràfica anul·la la part representativa de la seva corporalitat rasant o cremant el negatiu fotogràfic. D'aquesta manera, cancel·la tota possibilitat d'identificació personal.

4. Simular: el Narcís contemporani es mira a les pantalles

Qui sóc? Com sóc? Com em veig? Com em veuran? Sóc qui crec ser? Es converteixen en preguntes que es mouen del desig al reflex i del reflex al desig. La consciència de la pròpia singularitat no fa més que créixer dia rere dia en una societat en la qual la imatge fotogràfica es posiciona com a referent de construcció de la realitat. L'acció de veure's reproduït de forma massiva es transforma en un fet banal i quotidià, que provocarà una democratització de l'individualisme. Amb poc temps, després del sorgiment de la fotografia, el retrat es posicionarà com allò que és accessible a tothom. Roland Barthes ja afirmava: «es curioso que no se haya pensado en el trastorno [de la civilización] que este acto nuevo [retrato fotográfico] anuncia» (Barthes 2009: 44). Un trastorn que engloba des de la concepció de la pròpia imatge corporal a la

creació d'una imatge mental distorsionada. De fet, van ser molts els que, a mitjans de segle XIX, van predir el que avui en dia ja hem interioritzat: la trivialitat d'una imatge pròpia que es produeix per ser consumida de forma ràpida. Baudelaire posicionarà la fotografia com aquell nou Déu del poble i afirmarà: «La sociedad inmunda se abalanza como un solo Narciso para contemplar su trivial imagen sobre el metal» (Le Breton 2010: 56). D'altres opinaven: «el retrato —deia Herman Melville—, en lugar de inmortalizar al genio como hacía antes, no hará dentro de poco más que mostrar un tonto gusto de la moda. Y cuando todo el mundo disponga de su retrato, la verdadera distinción consistirá sin duda en no tener ninguno» (Le Breton 2010: 56). Després de dos segles les dues opinions són més vives que mai i deixen entreveure les variacions que ja s'havien produït en el naixement de la fotografia. Una nova onada d'autopercepcions creixerà amb força a partir de l'època digital. La fotografia digital canviarà la capacitat de poder mirar-se. Nicholas Mirzoeff centra aquest canvi a inicis dels anys 80 dient:

La fotografía se enfrentó con su propia muerte en las manos de la creación informática de la imagen. La capacidad de cambiar digitalmente la fotografía eliminó la condición básica de la fotografía de que algo tiene que encontrarse delante de la lente cuando el diafragma queda abierto (...). Ahora es posible crear «fotografías» de escenas que nunca han existido sin que el engaño se note directamente (Mirzoeff 1999: 88).

Així neix la fotografia després de la fotografia on la revolució digital transforma tots els codis de la representació. Una infinitat de possibilitats de manipulació es presenten a ulls de l'espectador per separar-se de la realitat exterior.

4.1. La primera persona del singular: la selfie

En l'actualitat, el ciberespai, es converteix en el no-lloc, que té la capacitat de mostrar una segona realitat completament nova i sense límits, sense relació històrica, però carregada d'una nova entitat social i relacional que s'ha anat confeccionant amb l'increment de la informació i amb la participació de tots els individus (i clarament amb una nova naturalesa física-virtual). L'arxiu es transforma avui en la mercaderia a ser produïda, comprada i consumida. El concepte d'arxiu que prové del grec *arkhè* i significava «el inicio, allí donde las cosas empiezan, allí donde el orden viene dado» (Derrida 1995: 4) ha acabat sancionant «todo lo que en el pasado, cualesquiera que fueran sus formas, se instituía como idea de futuro» (Derrida 1995: 18). A través de la fotografia es mostra un poder perdurar en el temps, i és justament aquesta necessitat de memòria la que s'ha

incrementat amb la facilitat dels usos de la tecnologia per part de la població. L'instant s'ha aconseguit enregistrar i s'ha convertit en arxiu que es comparteix de forma immediata a la xarxa. Segons Paul Virilio és aquesta immediatesa la que «anula la relació con el tiempo vivido, el instante sería como la percepción ilusoria de una estabilidad, claramente revelada por la prótesis técnica» (Virilio 1988: 124). La instantaneïtat provoca la capacitat de poder albirar des de qualsevol part del món l'altra part de la Terra. El temps que es desenvolupa a la xarxa és un instant infinit que funciona amb forma de bucle a través de les connexions i d'uns arxius que resten de forma indefinida dins d'aquest no-lloc. Són aquestes les premisses per convertir alguna cosa completament quotidiana en eterna.

En el fons, la importància del que avui en dia conforma part de les autorepresentacions dins les nostres pantalles no recau en com es veu un mateix o com vol que el vegin els altres, sinó quina imatge ha de projectar cap a l'exterior un mateix. Qui és un mateix? Qui és, si en el fons, tots els processos relatius a la identitat són meres construccions, simples acords, si tothom pot ocupar qualsevol identitat? Aquest subjecte representat adquireix l'aire evanescent del què parlava Barthes (2009: 34), un subjecte que està convertint-se en objecte i deixa d'estar allà mateix mentre els altres el contemplem. El que avui en dia coneixem i s'estén a la xarxa com a *selfie* no ha aparegut del no-res. Inscrit dins una realitat molt concreta, aquest ens mostra la història del desig profundament humà de posar-se en escena davant dels altres a través del filtre de la ficció, però una ficció en la qual el subjecte té la capacitat de poder controlar el detall. Com bé afirma Paula Sibilía (2008), neix així una autopromoció basada en una identitat digital que l'únic element que provoca és generar hàbits. La *selfie* vol subratllar una pròpia identitat però aquesta no és res més que una alteritat controlada envers una realitat incerta. L'acció de crear fotografies d'un mateix de forma compulsiva en espais normalment tòpics ve donada per la gran importància que les imatges i el món virtual tenen en l'actualitat. Una virtualitat que, avui en dia, podríem afirmar que representa la realitat. La premissa «estic aquí, sóc així» (Fontcuberta 2010) obre un món de possibilitats dins la hiperrealitat.

L'enaltiment de la primera persona del singular (*yo*) és el tret més important en aquestes imatges de consum instantani que prenen com a model la imatge publicitària. Per un moment, aquell que es retrata aconsegueix arribar a un lloc privilegiat: els ulls dels altres. Una gran massificació de fotografies són consumides cada hora i cada una d'aquestes imatges contribueix a formar part d'una gran xarxa homogeneïtzada d'individualisme. El fet paradoxal de tot això és ni més ni menys que els subjectes productors d'aquesta variant de l'autoretrat el creen justament per

posicionar-se enfront de l'altre, defensant la seva individualitat i diferència, però el que en realitat es crea, vist en la distància, és la neutralització del rostre que cau en l'anonimat de la massa i que es converteix en el que Fontcuberta (2010: 29) anomenarà *Imatges Kleenex*. Així doncs, l'autoafirmació es converteix en una reiteració que aconseguix anul·lar l'ésser i evocar-lo a un gran món de residus digitals.

Ja no hi ha un *jo* o un *nosaltres* que parla, sinó un *jo* o *nosaltres* que s'insereix a la xarxa per parlar. En cada una de les pràctiques de representació es poden veure figures *construïdes*, endeutades amb una intensitat d'interessos de dominació. Esdevenir subjecte avui en dia és el resultat d'un *fèr*, d'una combinació de pràctiques que tenen en la representació el seu eix fonamental. Una representació que es troba en un constant reciclatge d'imatges que s'acaba convertint en mercaderia. Com deia Zygmunt Bauman:

La «identidad» se ha convertido en algo más que nada, autoatribuido y autoadscrito, producto de una serie de esfuerzos de los que corresponde únicamente a los individuos preocuparse: un producto —bien está reconocerlo— temporal y con una esperanza de vida no determinada, pero probablemente corta (Bauman 2005: 46).

Estem vivint l'era de la hipertròfia de la corporalitat, provocat pels efectes de massificació i saturació de la imatge. Productes que es venen i que es comercialitzen amb la identitat de l'ésser. Encara que ens podem preguntar si realment la tendència de la *selfie* es pot considerar autoretrat, cal acceptar que la gran producció d'aquests ocupa una part important del que avui en dia considerem *autorepresentació del subjecte*, que —com deia Jean Baudrillard (1980: 64)— es converteixen en «objetos idénticos producidos en series infinitas». Aquests objectes idèntics seran l'inici dels efectes anul·ladors que ell anomenarà simulació i que, avui, podem veure al darrere d'aquesta forma d'autorepresentació:

La relación entre ellos [objetos idénticos] ya no es la de un original con su copia. No se trata de una relación de analogía o reflejo, sino de equivalencia e indiferencia. Los objetos de una serie se convierten en simulacros indeterminadas de ellos mismos [...] Ahora sabemos que es la esfera de la reproducción, de la moda, de los medios de comunicación, de la publicidad, de la información, y de la comunicación (lo que Marx llamaba los sectores rescindibles del capitalismo) [...] es decir, la esfera del simulacro y el código, la que mantiene el proceso global del capital (Baudrillard 1980: 64).

Equivalència i indiferència cap a les accions que es desenvolupen fan que els individus es fotografiïn seguint uns patrons seriat. Allò que els ha de suposar la diferència i l'afirmació envers l'anonimat, els converteix en una imatge seriada que està predestinada a desaparèixer dins el buit del ciberespai. En realitat, si observem les *selfies* que inunden cada dia les pantalles que conformen la nostra actualitat ens adonem que segueixen la lògica consumista: s'intenta satisfer les necessitats dels individus i se'ls promet poder construir, preservar i renovar la seva identitat.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- BARTHES, Roland (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila editores.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vida líquida*. Barcelona: Editorial Austral.
- BERGER, John (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BUCK-MORSS, Susan (2009). “Estudios visuales e imaginación global”. *Revista Antípoda*, núm. 9 julio-diciembre 2009 (p.19-46).
- DE DIEGO, Estrella (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Otros Tiempos. Editorial Siruela.
- DERRIDA, Jacques (1995). *Mal de archivo: una visión freudiana*. Madrid: Trotta.
- FONTCUBERTA, Joan (2010). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LACAN, Jacques (1997). *Seminario VII*. Madrid: Editorial Paidós.
- LACAN, Jacques (1999). “¿Qué es un cuadro?”. *Seminario 11*. <<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf>> (Data de consulta: 15 Juny 2014)
- LE BRETON, David (2010). *Rostros: Ensayo sobre Antropología*. Buenos Aires: Letras Vivas.
- MIRZOEFF, Nicholas (1999). *An introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- NIETZSCHE, Freiderich (1981). *La voluntad de poder. Aforismo 542*. Madrid: EDAF.
- O’CONNELL, Jennifer (2013). “Selfie, word of 2013, sums up our age of narcissism” dins <*Irish Time* (11/12/2013). <http://www.irishtimes.com/life-and-style/selfie-word-of-2013-sums-up-our-age-of-narcissism-1.1623385>> (Data de consulta: 27 juliol 2014)
- SIBILIA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VIRILIO, Paul (1988). *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

El negro como negación apofática; la Rothko Chapel

Helena Cañadas

Universitat Pompeu Fabra / Université Paris Ouest Nanterre la Défense

canadas.helena@gmail.com

Resumen

El objetivo principal del presente artículo es construir una hermenéutica apropiada para el estudio de las obras pictóricas que Rothko creó para la *Rothko Chapel* (Houston); una hermenéutica que desvele la complejidad del fenómeno de la abstracción como indisociable del contexto histórico, artístico y filosófico del siglo XX; concretamente, analizar la «presencia activa del vacío» como experiencia de disolución previa y necesaria para la creación de un espacio donde acoger y expresar el peso de la existencia. Preguntarnos, entonces, si la abstracción, como solución formal a una crisis gramatical en el arte contemporáneo, es un lenguaje de la negatividad capaz de expresar lo espiritual. Para esto, nos serviremos de los estudios sobre estética apofática, aceptando que la única manera de honrar la presencia de lo invisible posiblemente pase por la vía negativa de la mística apofática. Así como de la discusión sobre lenguaje y experiencia que tuvieron el pasado siglo.

Abstract

The aim of this article is to develop an appropriate hermeneutic for the study of the paintings that Mark Rothko created for the *Rothko Chapel* (Houston); a hermeneutic able to express the complexity of the phenomenon of abstraction as inseparable of the XX century historic, artistic and philosophical context. More specifically, it is our aim to analyse the «active presence of the emptiness» as an experience of dissolution, previous and necessary for the creation of a space where to embrace and express the existence. We will ask ourselves, then, if abstraction, taken as a solution for a grammatical crisis as it is in contemporary art, is a language of negativity to keep expressing the spiritual. To do so, we will help ourselves with the apophatic aesthetic studies, accepting that the only way of honouring the presence of the invisible may be through the negative way of the apophatic mystics. As well as the discussion about language and experience that dominated last century.

Palabras clave: Mark Rothko, Abstracción, Siglo XX, Lenguaje, Mística, Estética apofática.

Keywords: Mark Rothko, Abstraction, Twentieth century, language, Mystic, Apophatic Aesthetics.

El arte es a menudo abrirse a un misterio. Delante de una obra, un sentirse perdidos, perturbados y sin embargo atraídos por el abismo. Suspender el juicio de la razón y maravillarse de la presencia que acontece. Un color, una tonalidad afectiva; resuenan en nosotros las vibraciones del alma. El negro, extendido en grandes superficies, incorpóreo, llena las últimas obras pintadas por Mark Rothko. Siendo su mayor protagonista, colma los lienzos de significación; materializa esa oscuridad que da nombre a los *Dark Paintings*.¹ Ese negro, que el artista convierte en soberano en las obras de la *Chapel*, culminación de una abstracción *color-field*, nos interroga de alguna manera. Estamos perdidos pero somos interpelados, solicitados. Nos mantiene y retiene en la contemplación: ¿estamos ante una brecha, una abertura hacia el vacío absoluto?, ¿caemos hacia una no-visión?, ¿hacia una visión de la nada? El hecho de perder todos nuestros medios y referencias parece proponernos un reto que, paradójicamente, aceptamos voluntariamente. El arte, a menudo, es abrirse a un misterio —continuaríamos la frase— activamente, libremente, casi conscientemente. Por eso, más que de experiencia estética, deberíamos hablar de *acto* estético, realzando esa decisión activa (no pasiva) de dejarse llevar incluso a terrenos desconocidos (Saint Girons 2008). Cuál es el misterio de la paleta oscurecida de las últimas obras de Mark Rothko es lo que intentaremos desvelar aquí, no tanto para encontrar respuestas de lo que se representa en ellas sino de lo que sentimos en el cumplimiento del acto estético. ¿Qué tiene ese negro para desestabilizarnos y mantenernos en una contemplación que pasa de estar perdida a proponerse preguntas, no para responder al misterio de los cuadros, sino para resolver el misterio en nosotros?

Para hacer esto, partiremos de un elemento pictórico esencial en la obra tardía de Rothko, conscientes de que los cuadros del artista son el objeto de estudio primero.

¹ Los *Dark Paintings* de Rothko se consideran las obras últimas del artista, donde predominan las tonalidades oscuras. En este conjunto entrarían también el conjunto de obras creadas por M. Rothko para la Capilla Rothko.



Mark Rothko, pintura mural para la Capilla Rothko. Capilla Rothko, Houston.

Licencia Creative Commons; <http://forums.ssrc.org/ndsp/about/>;
<http://forums.ssrc.org/ndsp/2014/08/04/rothko-chapel/>

Los miramos. Negro. Solo negro al principio. Sorpresa, cólera, irritación. El negro, oscuridad, simplicidad, negación, vacío, absurdo. Silencio. Soledad. Nostalgia. Prudencia. Intensidad. Demasiado lleno, exceso, saturación, pesadez, riqueza. Profundidad. Grito. Lamentación, miedo. Existencia. Afirmación...

El negro es concebido como una falta total de luz debido a la inexistencia de fotorecepción que representa. Absorbe el resplandor y no lo refleja (Saint Girons 2007). El negro, considerado el resultado de la adición de todos los colores juntos, es un exceso normalmente, como el blanco es concebido, al contrario, como ausencia de color. En la obra de Rothko el negro es todavía más una superposición de diferentes capas, las unas sobre las otras, sumándose, pesando cada vez un poco más, mezclándose y escondiéndose (disimulándose) las unas con las otras. El espesor que se configura da al color esa sensación de profundidad intensa, que hay que penetrar.

Lo miramos una vez más. El negro hace emerger un centelleo, pequeños puntos claros empiezan a adivinarse. El ojo, en la oscuridad, comienza a adaptarse. La oscuridad del negro brilla en todos sus posibles matices, en una gran variedad de tonalidades. Los monocromáticos de Rothko, lo son solo aparentemente. Otros colores respiran debajo, habitan y se conforman (co-forman) con él. La especificidad del negro la encontramos, quizás, oponiéndola a la de los otros colores, pero en él emerge una fuerza expresiva que, si le damos la oportunidad de hacerse sentir, vibrará con total autonomía.

Del negro oscuro sigue una interpretación comúnmente aceptada que hace de la noche su símbolo, —algo que nos parece muy interesante por la aportación que supone de la propia simbología de la noche. Desde un punto de vista general, podemos decir que esta asimilación se basa en la significación que la oscuridad ha tenido en las tradiciones filosóficas, artísticas y religiosas; ya sea en la oposición aparente entre luz y tinieblas, ya sea en la identificación de ambos con el día y la noche, respectivamente. Sin entrar en detalle, por falta de espacio aquí, podemos solamente evocar el importante poder simbólico que la noche, el negro y la oscuridad han tenido desde el Génesis y para la mística cristiana (de fuerte acento neo-platónico) o para la tradición de lo sublime (especialmente la caracterización moderna de E. Burke y de Kant). En efecto, el elogio de la oscuridad que hace E. Burke en el siglo XVIII, en *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*, la presenta como vehículo privilegiado de lo sublime (Saint Girons 2007). Lo sublime atañe por primera vez explícitamente a las artes plásticas, desmarcándose así de la tradición retórica anterior.² Así mismo, la emergencia de lo sublime pictural parece estar vinculado a la emergencia de una pintura inspirada por la noche, evidente en Kant que estipula *el día para lo bello y la noche para lo sublime*. En este sentido, será posible concebir «otra historia de la pintura», como hace B. Saint Girons, «una historia pensada como la confrontación de la pintura con los límites extremos de la visión.» (Saint Girons 2006)

De todo esto cabe destacar, en definitiva, que hay una vía interpretativa que acepta que la noche no es una oscuridad sin luz alguna, un invisible absoluto en el que nada puede aparecer, en el que nada vemos. La noche pinta con luz propia y en esa oscuridad se revelan los misterios más grandes de la existencia. Es bajo la luz de la noche que nuestra propia interpretación del negro de Rothko cobra sentido. Es el color negro el que nos permite hablar de un contenido y de una experiencia estética como proceso de desvelamiento durante un acto estético, en definitiva, muy

² Aunque Longino en su exposición sobre lo sublime se sirve ya de algún ejemplo en las artes plásticas, no es tan explícito.

cercano a la contemplación y a la meditación religiosas. Es así que las bases se crean para poder ver de nuevo las obras de la Capilla Rothko.

La capilla Rothko (*Rothko Chapel*) fue el gran proyecto del artista, que en plena madurez estilística ya, una vez encontrado el lenguaje propio para expresarse, culminó su misión artística. Fue su último y gran proyecto, quizás, porque consiguió crear un espacio para su obra pictórica. No satisfecho con las exhibiciones en museos o galerías y la experiencia estética que ahí acontecía, después de los fallidos intentos con los *Seagram murals* y los *Harvard murals*, logró, esta vez sí, definitivamente y satisfactoriamente, dar a sus obras el lugar que creía merecían. Esta Capilla situada en Houston, Texas, fue un encargo de la familia De Mènil al artista en 1964. Originariamente el proyecto era el de una capilla cristiana en el campus de la Universidad de Houston. La obsesiva implicación de Rothko, incluso en el diseño arquitectónico, sin embargo, acabó con el proyecto tal como se había concebido. John y Dominique de Mènil decidieron apostar por Rothko dándole, ya fuera del campus, la oportunidad de concebir una obra de arte total. El resultado fue una capilla ecuménica, no adscrita a ninguna religión en concreto; un centro de espiritualidad para la paz inaugurado tras la muerte de Rothko en 1971. Los 14 paneles murales que diseñó para ese espacio respiran colgados de sus paredes, iluminados por un foco de luz natural, abierto al cielo, en el centro de la bóveda. El recogimiento y la quietud del lugar parecen concentrarse en el negro de los lienzos, envolviendo al visitante en una magnificencia sobria en apariencia. Y a pesar de aparentemente no ver nada, es precisamente ese recogimiento que choca con lo exterior y nos reenvía a nosotros mismos el que hace posible que el misterio en nosotros parezca más «claro».

Dispuestos a acercarnos al tipo de experiencia meta-artística que estas obras producen en el espectador y asumiendo su complejidad, llegamos a otra reflexión de fondo. ¿Cómo hablar de aquello de lo que no se puede hablar, cuando lo que se quiere expresar sobrepasa los límites del lenguaje? Wittgenstein nos dice que de estética, de ética y de religión hay que callar. Pertenecen a aquello para lo que no tenemos principios lógicos. La sola manera de honrar la presencia activa del vacío pasa, entonces, probablemente por la vía negativa de la mística apofática. ¿Cómo pintar lo invisible? La abstracción se rebela como solución formal a una crisis gramatical en la pintura del siglo XX, parece aportar nuevas formas para continuar expresando lo espiritual. De modo que debemos preguntarnos, ¿es la abstracción un lenguaje de la negatividad como el apofático? Es decir, ¿se vuelve la abstracción esa solución formal que nos abre al vacío para encontrar en él la revelación? ¿Es una nada aparente necesaria para encontrar un todo, siendo su expresión no

lógica? Para dar respuestas a esto, la reflexión que vamos a llevar a cabo aquí sobre la evolución del arte hacia la abstracción debe considerar, por un lado, la mística apofática y los estudios de estética apofática, y por otro lado, las discusiones artísticas y filosóficas sobre lenguaje y experiencia del siglo XX.

La teología apofática, des del siglo V con Dionisio Areopagita, parte del supuesto de que no podemos conocer a Dios en su grandiosidad, precisamente por esta misma. *Apofático* deriva del verbo «*apofasko*», «*apófemo*» que significa negar (Turner, 1995: 19). Por teología apofática se entiende aquella vía teológica que procede a través de negaciones, lo que en la *tradition* latina del cristianismo se llamó también *vía negativa*. Solo a través de la negación progresiva de los atributos del mundo sensible y del inteligible nos acercaremos a Dios y a eso que Él es, puesto que está más allá de las cosas creadas y de todo conocimiento relativo a ellas, trascendiendo todo conocimiento y todo concepto. Esta ignorancia sobre lo que Dios es no es pre-crítica, simplemente oscura, sino una ignorancia adquirida, una *docta ignorantia* como lo llamó Nicolás de Cusa en el siglo XV. La teología apofática es, pues, una estrategia para abrirse al misterio de conocer sin conocer, de comprender sin comprender. Los místicos de siglo XIV habían incluso inventado el verbo transitivo «desconocer», para marcar ese acento activo que también encontrábamos en el trabajo estético de ciertas obras.

Para el Maestro Eckhart, Dios es incognoscible e inexpresable, suya es la frase «ruego a Dios que me libre de Dios.»³. Esta frase que, entre otras le costó la acusación de herejía, en realidad debe entenderse como una liberación de la imagen de Dios, porque Dios no tiene imagen; es inexpresable. De manera que, a ojos del Maestro Eckhart, esas imágenes no serían más que ídolos. El reto aquí, por tanto, es el de una búsqueda de sentido a través de un no sentido.

De este supuesto pasamos a lo siguiente: de lo que poco se conoce, poco se puede decir. *Apofático*, según Denys Turner viene del griego *apophaisis*, un neologismo que significa el «*breakdown of speech*», en inglés bastante evidente (Turner 1995: 20). Sería el límite del lenguaje en el que él mismo se derrumba. Si entonces *teología* etimológicamente significa «discurso sobre Dios o sobre lo divino», una teología apofática resultaría algo así como ese discurso sobre Dios que es un fracaso del discurso.

³ Consideraciones extraídas del curso “Lo sagrado en la poesía de Rilke y en el pensamiento de Heidegger” impartido por A. Vega, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Enero-Abril 2015.

Ahora bien, hay que señalar que lo apofático no es la negación, sino la estrategia de mostrar a través del lenguaje algo que está más allá del lenguaje mismo. Es por eso que la teología apofática mantiene una relación intensa con los modos de expresión de una realidad que sobrepasa nuestros modos de aprehensión y de comprensión, y por consiguiente, de nuestro lenguaje. A través de esta estrategia de la negación lo que se consigue es crear un vacío, una suspensión de las certidumbres como la del método fenomenológico de la *epoché*. Ese vacío es un estado del alma o, mejor, un lugar al que se ha ascendido (elevación presente en San Agustín y otros místicos, como superación). Ese lugar paradójicamente es un «*locus non locus*» para San Agustín o una «tierra sin caminos» para San Juan de la Cruz (Turner 1995). En realidad, es un vacío que resulta de esa purgación apofática, del todo necesario para poder engendrar. Es una nada que es potencialmente un todo. Todavía no limitada ni reducida a una cosa concreta. Hay que crear ese espacio en el que Dios pueda aparecer.

Si volvemos ahora a nuestro punto de partida, Rothko y las obras de la *Chapel*, nos damos cuenta de que él mismo pasa por un proceso creativo de disolución de todo referente, una desfiguración y una destrucción previas y necesarias para abrir un nuevo espacio donde acoger el peso de la existencia. En este sentido los estudios de A. Vega acerca de la estética apofática en Rothko son reveladores. De ellos se puede desprender que, desde la perspectiva del acto artístico, la abstracción sería el resultado lógico del apofatismo, en tanto que es para la imagen esa misma fractura de lenguaje y esa misma retirada de lo sensible.⁴ La abstracción actúa en nosotros como una especie de *epoché* fenomenológica, que busca el *eidos*, la esencia y va directamente a eso que es primordial, esencial. El color desligado de los entes, presentado como algo autónomo, buscando la no mediación, la experiencia directa con el ser (en el sentido de Heidegger). Ha habido un despojo, una suspensión de certidumbres, de apariencias. Esto hace que nos preguntemos: ¿son esos *dark paintings* de Rothko una imagen de la no imagen (imagen negativa) o la imposibilidad de la imagen, su ruptura, es decir la negación de la imagen?

Es ahora el momento de tener en cuenta que la pintura abstracta o la abstracción no deja de ser imagen. Es visible como color, forma, línea o trazo aunque no represente objetos o entes reconocibles. El cuadro como objeto tampoco puede dejar de ser cosa. La paradoja, creemos, puede ser la misma que para los místicos: cómo expresar con un lenguaje determinado lo que está más allá del lenguaje mismo. El lenguaje ocupa la reflexión de filósofos y artistas de siglo XX, de

⁴ Especialmente relevantes son Vega, *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática* (2005) y Vega, *Sacrificio y creación* (2010).

ellos aprendemos que somos lenguaje y el lenguaje es los límites de nuestro mundo, cómo consideraba Wittgenstein: «los límites del mundo son los límites de mi lenguaje». «El lenguaje es la casa del ser», decía Heidegger. Podría decirse que se pasa de la teoría de la consciencia, formulada por Descartes en el siglo XVII a entender que esa consciencia para con nosotros mismos es lenguaje y que, por tanto, la lucha del lenguaje es desde el lenguaje mismo. Aunque queramos salir de él, es imposible, no podemos dejar de ser «seres de lenguaje». Ésta es la lucha de los místicos, como apuntábamos, que no encontraban palabras que pudieran adaptarse a lo que debían expresar; la experiencia sobrepasando lo que puede ser dicho. Por eso hay que llevar el lenguaje a su propio derrumbamiento, para encontrar entre esas fisuras la posibilidad de entrever más allá de lo que contiene. Hay necesidad de encontrar un nuevo lenguaje. Ésta fue la búsqueda de Rothko a lo largo de su obra. Se podría decir que la vocación expresiva siempre fue mayormente la misma, esas verdades intemporales que nos tocan a cada uno de nosotros y a todos a la vez, siendo intemporales, siempre actualizables, subjetivas pero colectivas; los misterios de la existencia o el alma del hombre, del hombre de todos los tiempos. Sin embargo, el reto que tiene él, como tantos otros artistas, es el de encontrar una forma que, haciéndose análoga al contenido que debe transmitir, pueda al fin expresarlo. Así, su evolución hacia la abstracción lírica centrada en grandes manchas de color fue un descubrimiento formal, de lenguaje.

Des del punto de vista de la recepción, debemos preguntarnos como actúa en nosotros la abstracción. Podemos empezar a comprender que pasamos por un proceso análogo al descrito por la mística apofática. Hay una misma negación a lo existente porque lo que se da no se da en términos de evidencia para nuestra consciencia. Es decir, lo que vemos o sentimos a partir de las obras de Rothko no es algo que pueda delimitarse y que pueda hacerse comprensible porque sobrepasa lo ya conocido, lo que es racional y lógico. Lo que nos deja es ese negro, como un vacío que no es vacío absoluto, no es un nihilismo absoluto, sino una disponibilidad a dejar engendrar en él lo que nuestra mirada, siempre en diálogo con la obra, vea o sienta. Ya no se trata tanto de un ver físico sino espiritual. Es a través de esas fisuras de lo que se presenta que podemos entrar en la obra, ir más allá de ella. Entendemos que eso que hay delante de nosotros es aquello que no se deja capturar o delimitar y debe por lo tanto presentarse como una ruptura, como un misterio.

Ahora bien, también en el acto estético aportamos un sentido a la obra, buscamos una expresión a la experiencia que hemos tenido. No nos contentamos sólo con el acontecimiento o el reencuentro; hay también formulación. Por lo que esa misma voluntad de encontrar una forma a

lo invisible de un momento más bien creativo se vuelve a producir en lo que Baldine Saint Girons define el cuarto y último tiempo del acto estético (Saint Girons, 2008). Producimos un significado en lo real, no solamente en el decir, sino en la interpretación que eso supone, que lo hace surgir una segunda vez como algo no inefable o indecible, sino pensable y decible en su propio carácter enigmático. De hecho, formular o re-formular a través de una palabra aquello que resume o identifica el mensaje pasa por una doble formación, primeramente la obra es dotada de todo su sentido, nosotros la completamos y la co-creamos por lo tanto. El fenómeno nace en nosotros, porque la donación supone un receptor a quien eso que se da es dado. En segundo lugar, la elaboración que supone dar esa expresión implica completar la experiencia en nosotros. Para poder sentir tenemos que devolver eso que ha escapado de la consciencia a esta misma, aunque sea reducirlo, debemos hacer que nazca para nosotros, para nuestra consciencia. Por eso es, según la expresión de Saint Girons, un milagro doble, de la cosa y de nosotros (Saint Girons, 2008: 62).

Esto hace que nos preguntemos si experiencia y lenguaje van unidos. ¿Sería posible tener experiencia de algo que no podemos nombrar?, ¿Habría experiencia sin lenguaje?, ¿Existe algo así como la experiencia independientemente del lenguaje en que esta experiencia se expresa? En este sentido la hermenéutica responde que al primer momento pasivo de la epifanía, el de la aparición, sigue una elaboración que es la interpretación y que ese decir o formular resulta dar nacimiento en nosotros a través de la palabra. La comprensión de la experiencia hace la experiencia. Volviendo al sentido más religioso aportado por la mística, Mircea Eliade dice que la experiencia de la luz divina es directa y sin mediación en el alma, pero solo puede suceder un segundo momento donde la comprensión pasa por una elaboración lingüística de esa experiencia, y ahí el elemento cultural, histórico o la propia estructura de lenguaje lo acaba mediando para que se haga «cognoscible» en su misterio para nosotros.

Después de este breve recorrido y a modo de conclusión, creemos que las obras de la *Rothko Chapel* con el negro como gran protagonista ahora pueden ser vistas a partir de la presencia activa del vacío. La experiencia estética, impregnándose del sentido religioso que piden estas obras que cuelgan de una capilla, es ahora más cercana a lo que puede suceder delante de una de estas obras. Podemos asimismo afirmar que el negro de Rothko no es la negación o la anulación de color, no es la ausencia de luz. Al contrario, en su saturación, diferentes luces fulguran. También entra en juego una luz simbólica que se identifica en un primer momento con el vacío pero que nos invita a entrar dentro y dejarnos caer. El suyo no es un negro mudo, no es ausencia sino

exceso. Solo hace falta ordenar las diferentes voces que se dejan sentir. Solo hace falta retardarse en la contemplación para «ver» el espacio que el negro abre, pues abre el vacío. Finalmente, la abstracción ha de entenderse como lenguaje de la negatividad, que es imagen pero que es imagen negativa para dejar acontecer aquello que no puede delimitarse, que no puede decirse. En definitiva, creemos que solo así podemos acercarnos a un arte donde ver sin otra evidencia que la afectiva, un arte donde el sentimiento de la presencia en el mundo se renueva.

Bibliografia

- SAINT GIRONS, Baldine (1993). *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai voltaire.
- SAINT GIRONS, Baldine (2005). *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Desjonquères.
- SAINT GIRONS, Baldine (2006). *Les marges de la nuit*. Paris: Les éditions de l'amateur.
- SAINT GIRONS, Baldine (2008). "La revanche de l'obscur et la fondation de l'esthétique". En *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*. Coloquio. Milan 29-30 novembre 2007 Milan: Mimesis (p.279-29).
- SAINT GIRONS, Baldine (2008). *L'acte esthétique*. Paris: Klincksieck.
- TURNER, Denys (1995). *The Darkness of god. Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VEGA, Amador (1999). *Passió, meditació i contemplació: sis assaigs sobre el nihilisme religiós*. Barcelona: Empúries.
- VEGA, Amador (2005). *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- VEGA, Amador (2010). *Sacrificio y creación*. Madrid: Siruela.
- VEGA, Amador (2011). *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- VEGA, Amador (2015). Curso "Lo sagrado en la poesía de Rilke y en el pensamiento de Heidegger" impartido por A. Vega, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Enero-Abril 2015.

Irene Polo Roig, una trajectòria periodística brillant esmorteïda per l'exili

Mar Casas Honrado
Universitat de Girona
mar@marcasas.com

Resum

Irene Polo Roig (Barcelona, 1909–Buenos Aires, 1942) fou una de les primeres periodistes de la història de Catalunya que omplí les pàgines de les principals capçaleres barcelonines a la dècada dels 30 del segle xx i que, en canvi, per la seva condició d'exiliada i, sobretot, de dona, ha caigut en l'oblit. En el darrer tram de la seva curta vida, va marxar cap a Amèrica del Sud com a representant de l'actriu Margarida Xirgu i va acabar establint-se a Buenos Aires –on es va suïcidar– en una espècie d'exili forçat a causa del desenllaç de la Guerra Civil Espanyola (1936-1939).

La seva producció periodística, de gran qualitat i principalment escrita en llengua catalana, es concentra entre els anys 1930 i 1936. Es calcula que va publicar al voltant de 300 articles, mitjançant els quals va conrear tots els gèneres periodístics i va tractar els temes més diversos.

Abstract

Irene Polo Roig (Barcelona, 1909–Buenos Aires, 1942) was one of the first journalists in the history of Catalonia that wrote the pages of the main newspaper titles in Barcelona in the 30s of the twentieth century. However, for her condition of exile and especially woman, has been forgotten. In the last part of her short life, she traveled to South America as a manager of the actress Margarida Xirgu and took up residence in Buenos Aires –where she committed suicide– in a type of forced exile due to the end of the Spanish Civil War (1936-1939).

Her high quality journalistic output, mainly written in Catalan, concentrated between 1930 and 1936. It is estimated that she published around 300 articles, through which she cultivated all genders of journalism and treated many matters.

Paraules clau: periodisme, República Espanyola, Guerra Civil Espanyola, feminisme, exili, Margarida Xirgu.

Sobre Irene Polo, se n'ha tingut, durant molt temps, una idea extremadament vaga (això, els que han sabut de la seva existència). Tan sols es coneixia que, després d'haver estat exercint com a periodista a Barcelona, poc abans que esclatés la Guerra Civil, s'havia embarcat cap a Amèrica amb la companyia de Margarida Xirgu per exercir com a representant de l'actriu (de qui, suposadament, s'havia enamorat). Després, el seu rastre es va esfumar de cop i el record de Polo s'anà desfigurant paulatinament fins gairebé desaparèixer. Amb prou feines se l'anomena en la bibliografia de referència, malgrat que va arribar a ser el que podríem anomenar una "periodista mediàtica" en el seu temps. Sens dubte, van contribuir a aquesta desmemòria el fet que morís jove (amb tan sols 32 anys) i a l'exili (a la ciutat de Buenos Aires), juntament amb l'hermetisme que va adoptar la seva família davant el seu suïcidi, que es convertí en un tema tabú. Això sense comptar que ha estat la mateixa història oficial la que ha fet invisible les aportacions de les dones.

1. Irene Polo, dona i periodista a la dècada de 1930

Irene Polo simbolitza molts dels trets del periodisme que es coïa en la dècada dels anys 30 del segle XX, un moment històric en el qual se sortia de l'obscuritat de la censura dictatorial de Primo de Rivera i s'entrava en el període incert però esperançat de la Segona República. Es tractava d'un periodisme assedegat i entusiasmat que buscava una identitat pròpia i com fer-la visible a través, ni més ni menys, de mig centenar de capçaleres –amb una tirada de prop de sis-cents mil exemplars– per a una població (la catalana) de quasi tres milions d'habitants.¹

Ella formava part de tot el reguitzell de professionals de la comunicació que sentien una gran fascinació per la realitat que vivien i que tenien veritables desigs d'explicar-se a través de les pàgines dels diaris i revistes del moment, els quals anaven a la recerca d'un estil modern, progressista, descriptiu i tremendament àgil i visual, característiques que mantenien un públic més que il·lusionat, fascinat també per la ràdio, la literatura, el cine, el teatre, l'esport...

Irene Polo fou, sens dubte, una de les representants més potents i brillants d'aquest periodisme, protagonitzat, en la seva gran –gran– majoria, per homes, com ara Víctor Alba, Carles Sentís,

¹ El periodista nord-americà Lawrence A. Fernsworth, en aterrar com a corresponent a Catalunya l'any 1931, ja es va fer ressò d'aquesta riquesa de publicacions (Palau 1932: 5): «Em va sorprendre molt de veure tants diaris a Barcelona. En una ciutat d'un milió d'habitants com és la vostra, hi ha, almenys, dues vegades més periòdics que a Nova York, que en té set milions».

Sempronio, Tísner o Josep M. Planes.² I és que no es pot obviar que la periodista va viure l'inici de la presència –incipient i mínimament reconeguda– de la dona en el sector, fet que li va suposar constants crítiques vers la seva feina (i fins i tot vers la seva persona). A les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*, per exemple, la criticaren amb sarcasme en més d'una ocasió:

Aquesta Irene Polo és una de les coses més xiroies que tenim a Barcelona. Producte de temps de pel·lícules de repòrters i de reportatges a la nordamericana, té tota l'externitat que cal a una repòrter del temps. Quan es tracta dels seus reportatges ja és una altra cosa: no passen de femenines xafarderies de porteria (Redacció 1935: 1090).

Malgrat crítiques com aquesta, però, calculo que Irene Polo va escriure al voltant de 300 articles, la gran majoria, en català. Ho va fer, principalment, entre 1930 i 1936 en diaris i revistes barcelonins, tot i que, en ocasions, també treballava per a altres publicacions nacionals i internacionals. Estem parlant de *Mirador*, *Imatges*, *Films Selectos*, *Gran Projector*, *La Rambla*, *La Humanitat*, *L'Opinió*, *L'Instant*, *El Be Negre*, *Última Hora*, *Mundo Gráfico*, *La Veu de Catalunya*, *El Noticiero Universal* i *Revista de Catalunya*, tot i que la major part de la seva producció periodística es concentra a *Imatges*, *La Humanitat*, *La Rambla*, *L'Opinió*, *L'Instant* i *Última Hora*.³

De la mateixa manera, no només no escrivia xafarderies de porteria, sinó que va entrevistar personatges de la talla de Buster Keaton, Pío Baroja, Pompeu Fabra, Gabriel Alomar, Pau Casals, Josep Tarradellas, Lluís Companys, Carles Pi i Suñer, Margarida Xirgu o Antonia Mercè “Argentina”.

De fet, companys com Carles Sentís deien això altre sobre Polo: «Irene Polo, a qui els seus companys apreciàvem i consideràvem sense cap diferenciació, era una persona de ploma incisiva i àgil» (Sentís 2003: 24). I Sempronio explicava, en el mateix sentit:

² En els darrers anys, diverses iniciatives editorials reivindiquen el valor literari dels grans cronistes de la República, però tots fan referència a homes. Uns quants exemples són: FINESTRES, Jordi (2008). *Josep M. Planes. Set trets al periodisme a la Rabassada*. Barcelona: Pòrtic; SOLER, Valentí (2008). *El periodisme silenciàt. Just Cabot: vida i cartes de l'exili 1939-1961*. Barcelona: A contra vent (col·lecció Abans d'ara); CANOSA, Francesc (2009). *Domènec de Bellmunt. La Barcelona pecadora*. Barcelona: A contra vent (col·lecció Abans d'ara); LLANAS, Manuel (2009). *Gaziel en las trincheras*. Barcelona: Diéresis; MADRID, Francesc (2010). *Sang a les Drassanes*. Barcelona: A contra vent (col·lecció Abans d'ara); TORRA, Quim (2010). *Viatge involuntari a la Catalunya impossible. Tres periodistes oblidats i l'espectre d'Eugeni Xammar*. Barcelona: Proa; PASQUAL, Marta (2012). *Joan Sales, la ploma contra el silenci*. Barcelona: A contra vent (col·lecció Abans d'ara).

³ Per això, Glòria Santa-Maria i Pilar Tur (2003) se centren en aquestes publicacions. La seva obra és la més completa que existeix fins al moment sobre Irene Polo.

Hubo mujeres que trabajaron en periódicos ejerciendo de feministas activas, como Carmen Karr, por ejemplo, o la señora Bonemaison de Verdaguer, que dejó una biblioteca que aún puede visitarse. Pero periodista, periodista, todo terreno, como un hombre, en mi generación hubo una a cuya divulgación he contribuido: Irene Polo (Escr: [en línea]).

Crítiques i alabances eren, per tant, les dues cares d'una mateixa moneda, les que li van tocar viure a una periodista que va predicar amb l'exemple i va defensar sense embuts el progrés de les dones dins la societat, defensa que es pot percebre, per exemple, a les pàgines de *La Rambla* del 28 de desembre de 1931, on publica una recopilació d'entrevistes a dones rellevants de la societat catalana (Aurora Bertrana, Carmen Cortés de Aguada, Mercè Plantada i Margarida Xirgu) que contenen les seves il·lusions per al 1932, el qual seria, segons Polo, «una nova era per al nostre feminisme» (Polo 1931: 9).

Polo va arribar, fins i tot, a col·laborar activament en la creació de l'Agrupació Professional de Periodistes, una associació de tipus sindical constituïda el novembre de 1933 i en la qual ella va exercir de vicesecretaria des d'aleshores fins al mes de gener de 1935.

Aquesta intrèpida reportera no només estava a l'alçada dels seus companys de professió, sinó que fou la propulsora de diversos dels trets característics del periodisme del seu temps, malgrat ser autodidacta. Per damunt de tot, practicava el periodisme pur i dur, un periodisme de carrer, d'investigació; un periodisme viu, dinàmic i compromès, en contacte directe amb l'esdevenir del dia a dia, que venia a ser una espècie de brúixola d'instant sensible a les persones i a l'entorn. Segons el mateix Sempronio, fou pionera quant al periodisme d'investigació:

Ignoro en qué consiste exactamente el llamado periodismo de investigación que hoy se enseña en las facultades y que da de pie a tesis y seminarios. Ahora bien, si investigar supone no hablar por cuenta ajena, documentarse en serio, atacar valerosamente los temas y llegar al fondo de ellos, la Polo fue pionera en el género (Sempronio 1990: 13).

Sens dubte, Irene Polo tenia una gran capacitat per detectar temes d'interès, per obtenir la informació que necessitava i per descriure els fenòmens del seu temps. Ella, per exemple, va advertir el potencial desestabilitzador que representaren per a Catalunya les bosses de pobresa

generades per la immigració,⁴ va veure venir la desastrosa urbanització de les illes Balears⁵ i va apostar per l'alfabetització de tots els infants en un reportatge realment sorprenent per la vigència de les seves reflexions (Polo 1934a: 4).

Si no tenia notícies a la vista, les cercava. És a dir, no s'esperava amb els braços creuats a la redacció fins que succeïen els fets, sinó que sortia al carrer a la recerca de bones noves i, d'un no-res, n'extreia una notícia d'interès. Un exemple curiós el tenim en una entrevista per a *La Rambla* que es va publicar l'any 1934 sobre la desaparició del coll dels vestits femenins tancats amb una llaçada:

[...] Vet aquí que els set o vuit llaços verds, vermells, blaus o blancs, primerament brotats al camp de la moda com la promesa d'una florida esplèndida, no solament no han fructificat sinó que han desaparegut. Què ha passat? Hem corregut a casa de la primera modista autoritzada que hem trobat i li hem demanat l'aclaració de l'enigma (Polo 1934b: 9).

De fet, per a la periodista, tot (o quasi tot) podia ser matèria informativa, inclús quelcom que no havia passat. Es pot dir que va iniciar el que s'ha vingut a considerar un nou gènere periodístic: les cròniques sobre les entrevistes frustrades o els «intervius sobtats», com els anomena Josep M. Casasús (2008: 15), en les quals, si no aconsegueix declaracions substancials d'un personatge determinat, descriu els seus periples per arribar fins a ell i la situació en qüestió amb un llenguatge incisiu i directe. Això és el que fa, per exemple, amb en Francesc Cambó (Polo 1930a: 2-3), o amb l'alcalde de Madrid, Pedro Rico (Polo 1933d: 1). Ambdós són abordats de forma inesperada per la periodista, que intenta immortalitzar un instant de les seves vides. Així, a través del paper, realitza un clar exercici de metaperiodisme i anticipa alguns dels recursos de la ràdio futura, com la sorpresa o, fins i tot, alguns d'una televisió encara inexistent, com la imatge real i espontània d'actualitat.

D'aquesta manera, doncs, tot i que de vegades no ho aconseguia, en la gran majoria d'ocasions solia descobrir aspectes que els protagonistes de la notícia ocultaven, malgrat que això comportés viure situacions arriscades, com la del seu viatge a El Escorial, anant camuflada en un cotxe d'un simpatitzant de Gil Robles tot fent-se passar per feixista, per assistir a una concentració a Madrid

⁴ Ho plasma especialment i de forma molt explícita a tres articles que va escriure sobre Sallent (Barcelona), un dels quals fou publicat a *La Rambla* i els altres dos a *L'Opinió*: Polo 1933a: 1-2; Polo 1933b: 1; Polo 1933c: 1 i 11.

⁵ Ho plasma en un seguit d'articles que va escriure sobre Eivissa per a *L'Instant*: Polo 1933a: 1; Polo 1933b: 1; Polo 1933c: 1; Polo 1933d: 1; Polo 1933e: 1.

de les Juventudes de Acción Popular (Polo 1934c: 1-6 i 16), o bé el que va realitzar fins a les mines de Sallent per entrevistar uns obrers que estaven enterrats allà en vaga de fam, ja esmentat. El primer, possiblement, fou un dels articles amb els quals va obtenir més ressò, i aquest darrer va ser tema de portada. Dies després, una altra dona es posava amb ella per aquesta qüestió:

Irene Polo, la intrèpida repòrter de *L'Opinió* ha publicat uns articles sobre els esdeveniments de Sallent que fan posar els pèls de punta als mateixos sallentins. I això que estan acostumats a tot. Pobre miop! Veié les mines de potassa com una gola d'infern amb una fetor característica que tapa els esperits; però és tan valenta, tan valenta, que volia baixar-hi a desgrat de la seva condició de dona i haver-se de trobar sola, amb més de cent homes de mala jeia i de no gaire bons instints. No la van deixar baixar, però, ail, que les autoritats també són miops. Què volien que li fessin a una dona tan vella i lletja? (De Palau 1933: 12).

Rememorant el seu passat com a oficinista, Polo també defensa aquest gremi en més d'una ocasió. A banda dels reportatges sobre les vagues dels miners de Sallent, inicia una campanya rotunda a favor de l'abaratiment del preu del pa a la ciutat comtal, aliment gràcies al qual se sustentava una gran part de la població, on, a més de desarmar els arguments de la patronal sobre els costos de fabricació d'aquest producte, pressiona el govern civil perquè elabori un decret que obligui a abaixar el preu del pa i aconsegueix, fins i tot, que el delegat de la Unió de Rabassaires es retiri de la Junta Reguladora (Polo 1933c: 1).

La defensa de les reclamacions que fan els treballadors la porten, en més d'una ocasió, a encarar-se amb la CNT-FAI denunciant la seva manipulació, i ella rep respostes tan amenaçadores como aquesta, que li dedica l'òrgan de la CNT, *Solidaridad Obrera*:

Irenita es fresca como su apellido. Ayer tuvo un atrevimiento (no queremos decir poca vergüenza por respeto al sexo) de presentarse en el Sindicato del Ramo de Construcción para hacer una información (¡Bueno, esto de la información es un decir!) sobre el conflicto que estos camaradas tienen planteado [...] Doña Irene, la fiera corrupta de las Ramblas, que por su hermosura ostenta el título de “Miss Opinió”, ha visto los “colmillos” de la FAI. Doña Irene ¿no se la tiraron a usted por la ventana? Es que aún tenemos educación. Lo cortés no quita lo valiente, *maca dona* de las grandes gafas (Redacció 1933: 262).

En altres ocasions, en canvi, no li calia arribar a extrems tan radicals com els anteriors i, amb el seu do de paraula, aconseguia les declaracions que buscava, com feu amb el propietari d'una casa de subhastes barcelonina. Primerament, quan l'amo de l'establiment s'assabenta que Irene Polo és allà per «qüestió d'una informació», li contesta: «Ah! No hi ha res a fer. Això sí que no. Ja saben vostès que el nostre negoci és d'un caràcter especial que no admet cap mena de publicitat. ¿Què vol que li digui, jo? Són coses confidencials que prou pena té el que les sap de saber-les... Si que ho sento...» (Polo 1930b: 10-11). Però, a pesar de la negativa inicial, acaben establint una sucosa conversa.

Aquest és, precisament, un altre tret destacable del periodisme de Polo: el fet que aconseguia que les entrevistes fossin converses, unes converses entre les quals intercalava comentaris que situen el lector en l'escenari en qüestió, fent com si hi fos present o com si ho veiés a través d'una càmera. Amb tècniques d'aquest tipus, tan innovadores, tan visuals i escenogràfiques, presagia, de nou, la immediatesa de la ràdio i la televisió.

L'humor i la ironia són, sens dubte, trets molt característics no només del periodisme que exerceix Polo, sinó també del millor periodisme català d'entreguerres, dels quals es deriva una alta capacitat per trobar un equilibri més que intel·ligent entre la categoria i l'anècdota. En aquest sentit, els articles de la secció "Femina 1932", publicats a *La Rambla*, no es poden deixar perdre.⁶

Sigui com sigui, la fórmula que utilitzava Polo era sempre la mateixa (tot i que no resulta gens feixuga ni repetitiva), tant si realitzava entrevistes com cròniques o reportatges: intentava esbrinar la realitat dels fets, saber quines eren les seves causes i transmetre'ls als lectors, pels quals proferia un gran respecte i a als quals sempre tenia en compte. A ells, els traslladava fins a l'escenari dels fets i intentava explicar-los el que veia i la impressió que en treia en una espècie d'exercici realista altament visual i humanístic, amarat d'una potent càrrega de sentimentalisme. Usava, en definitiva, el primer pla del Jo, recurs que li servia, de passada (de forma intencionada o no), per adquirir popularitat. És a dir, que procurava transmetre la informació amb la major fidelitat possible però sense defugir del seu propi punt de vista, sense camuflar-se però sense convertir-se en la protagonista d'allò que narrava. De fet, no tenia por d'expressar la seva opinió personal, malgrat que això li pogués portar problemes, com ja hem vist amb la FAI, per exemple. En aquest sentit, Irene Polo era una dona decidida, valenta i arriscada, sense pèls a la llengua.

⁶ Polo 1932a: 7; Polo 1932b: 9; Polo 1932c: 6; Polo 1932d: 6; Polo 1932e: 5; Polo 1932f: 5.

En definitiva, els seus textos, impregnats d'un aire literari inconfusible, esdevenen clarament retrats d'espais, personatges i mentalitats de l'època, perquè formen part d'aquest desfici generalitzat per crear relats propis i singulars sobre la realitat del moment. Precisament, aquestes formes de reportatge novel·lat foren les que maduraren i anys després Tom Wolfe va popularitzar sota l'etiqueta de "nou periodisme".⁷

Però això no és tot, perquè el treball que va realitzar Irene Polo no només va servir per conèixer la realitat del seu temps i per configurar l'univers subjectiu de la seva gent, sinó que és també un reflex de la seva vida; tant, que no es poden entendre l'un sense l'altre. Per això, d'alguna manera, si es recorre la producció periodística de l'autora, es pot dibuixar paral·lelament el que va viure (o, almenys, en part), ja que molt sovint deixa constància de la seva presència en el lloc dels fets, descrivint el seu *modus operandi*. A través dels seus textos, per tant, Polo deixa també un valor testimonial –i demostratiu– del que va fer o d'on va estar. Si no existissin, de ben segur que seria un perfil més oblidat encara.

2. Un exili forçat que ho esmicola tot

Ja s'ha dit que Irene Polo va morir a Buenos Aires, on està enterrada; concretament, en una fossa comuna del cementiri de Chacarita. La seva vinculació amb Argentina s'inicià amb un viatge a Amèrica del Sud que va realitzar el mes de gener de 1936 tot acompanyant l'actriu Margarida Xirgu, a qui li feu de representant i de qui expliquen que estava profundament enamorada. Sembla ser que va substituir Federico García Lorca, qui, a últim moment, i per desgràcia seva, va refusar la invitació de l'actriu a viatjar amb ella per reunir-s'hi més tard (Rodrigo 1994: 342; Casademont [en línia])

El fet és que, al setembre de 1935, Polo deixà *L'Instant* per iniciar, tres mesos després i sense saber-ho, la que seria la seva última etapa com a periodista. Ho feu a les pàgines del diari vespertí de nova creació, propietat de Lluís Companys, *Última Hora*. Allà, precisament, escrigué una

⁷ El nou periodisme fou una tendència revolucionària en l'àmbit periodístic. Nascuda als anys 60 del segle XX als Estats Units, va sorgir arran de la publicació de la novel·la de Truman Capote *A sang freda* (1966). Tom Wolfe és considerat el pare d'aquest corrent basat principalment en una dimensió estètica que imita el relat literari, on el periodista assumeix un major protagonisme pel fet d'aportar la seva visió personal dels esdeveniments i, a més, aposta per exercir el periodisme d'investigació, sortint al carrer, procurant estar present en el lloc dels fets i recollint la major informació possible per extreure una conclusió degudament contrastada. Wolfe ho explica a la seva obra *El nou periodisme* (1973).

entrevista a Margarida Xirgu abans de partir cap a Amèrica amb l'actriu a bord del vaixell alemany Orinoco (Polo 1936: 1).

Es fa estrany que, tant com li interessava la política,⁸ Polo decidís marxar justament al gener del 36, 15 dies abans d'unes eleccions generals que van significar un tomb per a la societat espanyola, però, per a ella, fer de representant de l'actriu Margarida Xirgu en la seva quarta gira per Amèrica era una gran oportunitat i, de fet, pensava tornar. En alguna entrevista així ho explica, i la premsa també diu que es tracta d'un viatge temporal: «Irene Polo, la coneguda periodista –l'única repòrter de la nostra ciutat, podem dir– deixa l'ofici temporalment i se'n va de secretària de la companyia de Margarida Xirgu en la seva tournée per Amèrica» (Redacció 1936: 9).

Les males llingües diuen que Polo va amenaçar Margarida Xirgu amb suïcidar-se si no la portava amb ella i la seva companyia. Antonina Rodrigo ho explica a la biografia de Margarida Xirgu (Rodrigo 1994: 342). La informació li va facilitar qui aleshores era administrador de la companyia de l'actriu i qui acabà essent el seu segon marit, Miguel Ortín. Segons ell, Irene Polo havia amenaçat Margarida Xirgu de suïcidar-se si no la contractava, i ella, contra la seva voluntat, s'havia vist obligada a incorporar-la a la seva companyia teatral. Però Glòria Santa-Maria i Pilar Tur posen en dubte aquesta versió, tenint en compte les personalitats de les dues dones: ni una actriu de la categoria de la Xirgu hauria acceptat que se li imposés ningú a la companyia, ni alguns dels que van conèixer Polo creuen que pogués fer una amenaça d'aquest tipus l'any 36, ja que era una noia vital i entusiasta (Santa-Maria i Tur 2003: 24). Per la seva banda, Víctor Alba, company d'Irene Polo a *Última Hora*, recorda, a les seves memòries, el moment en què la periodista es va presentar a la redacció després de l'entrevista amb la Xirgu, enlluernada per la personalitat de l'actriu i explicant, entusiasmada, que li havia proposat incorporar-se a la companyia: «[...] una tarda, ja prop de l'estiu del 36, Irene es presentà excitadíssima a la caverna del carrer de Tallers. Tornava de fer una entrevista a la Margarida Xirgu, a Badalona, i anuncià que marxava amb la seva companyia teatral cap a Amèrica. Havia trobat el seu gran amor.» (Alba 1990: 144).

Sigui com sigui, a partir d'aleshores, el que pretenia ser un viatge amb bitllet de tornada es convertí en un camí sense retorn. Després de la dissolució de la companyia de Margarida Xirgu a finals de 1939, temps durant el qual gairebé no va escriure, Irene Polo es veié obligada a

⁸ La política era un dels temes preferits d'Irene Polo. S'hi estrena a *La Rambla* amb motiu de les eleccions al Parlament de Catalunya del mes de novembre de 1931, on realitza un seguiment dels esdeveniments abans (Polo 1932g: 5), durant (Polo 1932h: 6) i després de les eleccions (Polo 1932i: 3).

instal·lar-se definitivament a Buenos Aires, on, des del 20 de maig del mateix any, havia aconseguit reunir-se amb la seva mare, Francina, i les seves dues germanes, Maria i Rosario (el pare era una figura absent, ja que morí jove). En aquell moment, Espanya acabava de sortir de la guerra i no era, ni molt menys, un lloc adequat per a republicans convençuts com ella.

Allà, a la capital argentina, treballà uns mesos com a traductora de francès, principalment a Losada i Sopena, tot i que també a Hachete i Juventud Argentina.⁹ De tota manera, aviat (al gener de 1940) es retirà per entrar com a directora de publicitat a les perfumeries Dana de Barcelona, establertes des de feia poc al barri de Barracas de Buenos Aires. Ho explica en una carta a Miquel Villà, pintor català, veí de Barcelona i amic seu, que, quan Polo estava establerta a Buenos Aires, residia a Tucumán:

He rebut la teva carta del dia 9. T'agraeixo molt la teva invitació per anar a Tucumán, però no puc acceptar-la perquè has de saber que com que allò de les traduccions era molt atrafegat i, a més, insegur, he hagut de buscar-me una col·locació fixa, i l'he aconseguida. Hi havia aquí un senyor català, l'amo de les perfumeries Dana de Barcelona, i volia un secretari. M'hi van recomanar i l'home va trobar que podia fer el canvi de secretari a secretaria i adjudicar-me a mi la plaça amb una retribució de 500 pesos al mes, que no és gota despreciable. Vaig acceptar i fa 15 dies que treballo amb gran satisfacció del senyor i meva. Treballo com una desesperada, hi ha dies que 12 hores seguides, sense poder ni baixar a dinar, perquè les oficines i la fàbrica corresponent són al barri de Barracas, prop de la Boca o més enllà, justament, de la Boca. Per ara m'hi diverteixo. L'home és intel·ligentíssim i molt tractable. La fàbrica aquí fa poc que funciona i tot està per fer. Es poden fer moltes coses. I guanyar molts diners. Molt més que 500 pesos al mes si jo m'hi aficionava. Desgraciadament, aquestes coses del comerç no s'han fet per a mi. Però, per ara, és una solució excel·lent davant la meva situació econòmica, que s'anava fent amenaçadora (Polo, 13 de gener de 1940).

⁹ Els llibres que va traduir són, per ordre de publicació, els següents: SANDEAU, J. (1936). *El dia sense demà*. Barcelona: Quaderns Literaris; AUBRY, O. (1939). *La vida privada de Napoleón*. Buenos Aires: Losada; MAUROIS, A. (1939). *Ariel o la vida de Shelley*. Buenos Aires: Losada; AUSTEN, J. (1940). *Orgullo y prejuicio*. Buenos Aires: Juventud Argentina; DE POURTALES, G. (1941). *Wagner: historia de un artista*. Buenos Aires: Losada; ROLLAND R. (1941). *Vida de Beethoven*. Buenos Aires: Hachette; ZOLA, É. (1942). *Miserias humanas*. Buenos Aires: Sopena; POMAINS, J. (1944). *El 6 de octubre*. Vol. I de *Los hombres de buena voluntad*. Buenos Aires: Losada, i ROMAINS, J. (1944). *El crimen de Quinette*. Vol. II de *Los hombres de buena voluntad*. Buenos Aires: Losada.

Cal fer notar que, certament, la comunitat de catalans exiliats a Argentina era bastant gran, i que els seus integrants teixien xarxes entre ells. Sense anar més lluny, la germana d'Irene Polo va tenir una filla amb el marxant, promotor d'art i editor Joan Merli, que és qui li donà feina a l'editorial Losada; ella mateixa intentava fer de marxant de Miquel Villà; va acabar treballant per a un altre català a les perfumeries Dana (Javier Serra), i, fins i tot el seu metge –qui la tractà de la depressió que patia–, era el doctor català Lluís Sayé Sempere.

El fet és que, un cop va entrar a treballar per Dana, li quedaren poc més d'un parell d'anys de vida. El 3 d'abril de 1942 es va acabar suïcidant, un suïcidi que, com va passar amb el motiu del seu viatge a Argentina, hi ha qui sostenia que fou per amor a la Xirgu. Sempronio mateix, en el marc d'una entrevista anteriorment citada, comenta:

Acabó suicidándose [...] Porque era lesbiana [...] Por Margarita Xirgu, de la que se enamoró a primera vista. Apenas la vio se quedó prendada de la actriz, fue fulminante. Después la Xirgu se llevó a Irene a América, como secretaria personal. Una vez Irene me envió una carta, ahora me sabe mal haberla perdido, donde me anunciaba "hoy me juego la vida a cara o cruz". Entonces no la entendí. Después sólo supe que se había suicidado (Esur: [en línia]).

Miquel Ortín, amb qui Margarida Xirgu s'havia casat el mes d'abril de 1941, manté la mateixa versió del suïcidi per amor (Rodrigo 1994: 342), però el fet és que Irene Polo va decidir acabar amb la seva vida gairebé tres anys després d'haver cessat l'activitat professional amb l'actriu. Sembla ser, tal com també apunten Glòria Santa-Maria i Pilar Tur (2003: 30) que patia una greu depressió nerviosa on es barrejava la pena per l'avanç del feixisme a tot Europa, l'exili, l'enyor per una professió que ella estimava (el periodisme) i la gran quantitat d'hores que treballava a diari. Així s'explica en una altra carta que va escriure a Villà:

Tal com va la guerra, la nazificació d'Amèrica fins al canal de Panamà o immediacions, es un joc de poques taules. De fet, l'Argentina, que serà el focus principal, el quartel general de les operacions nazis a Suramèrica, ja ho està de nazificada, només que encara mig dissimula. Però vull dir que la guerra no trigarà ni un any a traslladar-se a aquest continent, i aleshores aquesta part d'Amèrica, fins al canal, engregarà els seus barcos i avions contra l'altra meitat d'Amèrica que anirà del canal fins a Alaska.

Estimat Miguel, estic molt desanimada; a mi potser no em passarà res perquè tinc una sort borratxa; però què m'importa si he de veure què els hi passa a la gent que estimo?

La gent liberal d'aquest país serà internada, els espanyols reclamats pel govern franquista seran tramesos a Madrid; els que no ho siguin, de reclamats, els empenyaràn per un “quígame allá esas pajas”, i estarem en un perill terrible. En fi, tot Déu hi estarà, en perill. És el pas d'una era del món a una altra era; d'una edat a una altra edat; és allò que la Bíblia en deia “diluvi” (Polo, 21 d'abril de 1941).

Uns mesos després, li diu: «Tampoc t'havia escrit abans perquè estic passant uns dies molt dolents. Tinc un decaïment nerviós terrible, i una angúnia que no sé pas si podré resistir en cas de que hagi de durar gaire més encara» (Polo, 23 de setembre de 1941).

En aquestes cartes també hi apareix el suïcidi, pocs dies abans del de Polo (el 22 de febrer), de l'escriptor austríac Stefan Zweig al Brasil, el qual creia que tot el seu món s'estava esfumant sota el nazisme. Pel que explica la periodista, ella creia el mateix:¹⁰

Aquesta Amèrica, per viure-hi, es matadora. Ja hauràs sapigut que l'Ortega y Gasset va fumar al camp amb la dona cap a Portugal. L'home es migrava darrerament de fàstic de tal manera que no ho va poder resistir i va renunciar als “bifes” de l'Argentina per a anar a passar gana i el que es presenti no a casa seva –que sempre es un consol– sino a l'estranger, però a Europa. Ja has vist que el pobre Sweig s'ha matat amb la dona al Brasil, també tip d'Amèrica, segurament. Però a ell, l'infeliç, no li quedava el recurs de l'Ortega d'anar-se'n a Europa perquè era jueu. Guilla, creu-me. Jo guillaria també de bona gana si fos sola (Polo, 23 de febrer de 1942).

A partir de 1939, d'entre les 100.000 persones que es van exiliar a Catalunya després de la Guerra Civil i amb l'expansió del nazisme, hi havia, és clar, un seguit de dones que, majoritàriament seguint les seves parelles, van veure interrompuda la seva vida i van haver d'abandonar el seu país, o bé patir un veritable exili interior. Poques eren les que s'havien exiliat abans del gener de 1939; tan sols Francesca Bonnemaïson i Aurora Bertrana, i Mercè Davesa, companya de Josep M. de Sagarra, i Joanna Givanel, muller de Joaquim Ventalló, que hagueren de fugir amb ells perquè eren perseguits per la FAI (Pessarrodona 2011: 66). El cas de Margarida Xirgu i Irene Polo fou, sense saber-ho, un avanç del que vindria més tard però que, finalment, va acabar amb vides i carreres tan fructíferes com la d'Irene Polo.

¹⁰ Recordem que el juny de 1940 els nazis entren a França i ja al novembre de 1942 acaben ocupant totalment el país fins a Perpinyà.

Bibliografia

ALBA, Víctor (1990). *Sísif i el seu temps. Vol. I. Costa avall*. Barcelona: Laertes.

CASADEMONT, Enric “La Xirgu i la dissortada Irene Polo”. *Diari de Girona*: Girona. Dins <www.diaridegirona.cat/opinio/2008/04/13/xirgu-dissortada-irene-polo/259386.html> (Data de consulta: 7 de desembre de 2015).

CASASÚS, Josep Maria (2008). “Mitjans de comunicació i memòria històrica. La recerca en periodística contra la desmemòria històrica: quatre memòries joves estroncades”. *Treballs de Comunicació [Societat Catalana de Comunicació]*, núm. 24 (p. 11-19).

DE PALAU, Montserrat (1933). “Sallent. Irene Polo volia baixar a l’infern”. *DIC*, 1 de gener (p. 12).

ESCUR, Núria. “Andreu Avel·lí Artís o Sempronio, el Caballero de la ciudad”. *Barcelona Metròpolis Mediterrània*. Dins <www.bcn.cat/publicacions/bmm/52/cs_entrev.htm> (Data de consulta: 7 de desembre de 2015).

PALAU, E (1932). “Lawrence A. Fernsworth, periodista nord-americà, diu...”. *La Nau*, 4 de gener (p. 5).

PESSARRODONA, Marta (2011). *L'exili violeta*. Barcelona: Editorial Meteora.

POLO, Irene (1930a). “Del 30 de la Via Laietana a Esplugues... A la recerca de quatre paraules amb el senyor Cambó”. *Imatges*. 12 de novembre (p. 2-3).

POLO, Irene (1930b). “El món trist i pintoresc de les “cases d’empenyo””. *Imatges*, 20 d’agost (p. 10-11).

POLO, Irene (1931). “Com veuen algunes dones catalanes l’any 1932, el primer que estrena la República i que inicia una era nova per al nostre feminisme”. *La Rambla*, 28 de desembre (p. 9).

POLO, Irene (1932a). “La faldilla està vivint les seves darreres hores. Un dibuixant de modes de París, a Barcelona...”. *La Rambla*, 22 de febrer (p. 7).

POLO, Irene (1934b). “Una moda primorosa malaguanyada. Les dones volen lluir l’escot...!”. *La Rambla*, 14 de març (p. 9).

POLO, Irene (1932c). “La pròxima desaparició de les revistes de moda”. *La Rambla*, 11 d’abril (p. 6).

POLO, Irene (1932d). “La crisi i la indumentària. La moda heròica”. *La Rambla*, 2 de maig (p. 6).

POLO, Irene (1932e). “La moda de la joventut. Una entrevista amb Mefistòfeles”. *La Rambla*, 23 de maig (p. 5).

POLO, Irene (1932f). “Una conversa amb Maria Rusiñol. La filla del gran artista ens parla de la joventut femenina actual. -Evocacions i anècdotes.- La gent d’ara i la gent d’abans...”. *La Rambla*, 4 de juliol (p. 5).

POLO, Irene (1932g). “Eleccions... Què diuen els separatistes?”. *La Rambla*, 14 de novembre (p. 5).

POLO, Irene (1932h). “Al Paral·lel ja no hi ha emperador”. *La Rambla*, 21 de novembre (p. 6).

POLO, Irene (1932i). “Siluetes del dia 20. Un Caputxí darrera l’urna. El P. Andreu de Palma de Mallorca, President de Mesa”. *La Rambla*, 28 de novembre (p. 3).

POLO, Irene (1933a). “Jornades tràgiques. Sallent, el cau de l’angúnia”. *La Rambla*, 16 de gener (p. 1-2).

POLO, Irene (1933b). “La darrera rebequeria de la FAI. A 340 metres sota terra. La vida al fons de les mines de Sallent, durant la vaga de braços caiguts. Parlant amb un dels ‘enterrats’”. *L’Opinió*, 22 de març (p. 1).

POLO, Irene (1933c). “Catalans, castellans... Un problema més greu que el problema minaire, a Sallent”. *L’Opinió*, 23 de març (p. 1 i 11).

POLO, Irene (1933d). “Pedro Rico, alcalde de Madrid, a Barcelona. Història d’un interviu convertit en l’anunci d’una conferència...”. *L’Opinió*, 29 de juny (p. 1).

POLO, Irene (1933e). “Per què no s’abaixa el pa, a Barcelona? Amb una excusa inadmissible, el governador s’oposa a que sigui aplicada la rebaixa del pa acordada fa set dies”. *L’Opinió*, 13 de maig (p. 1).

POLO, Irene (1933f). “El preu del pa a Barcelona. El darrer truc dels flequers”. *L’Opinió*, 17 d’agost (p. 7).

POLO, Irene (1934a). “No hi ha prou escoles! Una generació d’analfabets ens amenaça”. *La Rambla*, 16 d’abril (p. 4).

POLO, Irene (1934b). “Una moda primorosa malaguanyada. Les dones volen lluir l’escot...!”. Dins: *La Rambla*, 14 de març (p. 9).

POLO, Irene (1934c). “Un repòrter de *L’Opinió* a l’Escorial. Com ha donat el primer pas el feixisme a Espanya”. *L’Opinió*, 24 d’abril (p. 1-6 i 16).

POLO, Irene (1935a). “Apunts. Postals d’Eivissa. Atala es vesteix de senyoreta...”. Dins: *L’Instant*, 16 de juliol (p. 1).

POLO, Irene (1935b). “Apunts. Postals d’Eivissa. Cement armat”. Dins: *L’Instant*, 17 de juliol (p. 1).

POLO, Irene (1935c). “Apunts. Postals d’Eivissa”. Dins: *L’Instant*, 20 de juliol (p. 1).

POLO, Irene (1935d). “Apunts. Postals d’Eivissa. Xauxa”. Dins: *L’Instant*, 23 de juliol (p. 1).

POLO, Irene (1935e). “Apunts. Última posal d’Eivissa”. Dins: *L’Instant*, 25 de juliol (p. 1).

POLO, Irene (1936). “La Xirgu parla de Valle-Inclán a ‘Última Hora’. ‘Don Ramon no era un home agre; era un home rebel a totes les injustícies...’”. Dins: *Última Hora*, 7 de gener (p. 1).

REDACCIÓ (1933). “Los colmillos” de la FAI”. *La Rambla*, 28 d’abril (p. 262).

REDACCIÓ (1935). “Existeix una tal Irene Polo...”. *L’Esquella de la Torratxa*, 29 de març (p. 1090).

REDACCIÓ (1936). Dins: *La Publicitat*, 11 de gener (p. 9).

RODRIGO, Antonina (1994). *Margarita Xirgu*. Barcelona: Circulo de Lectores.

SANTA-MARIA, Glòria i TUR, Pilar (2003), *Irene Polo. La fascinació del periodisme. Cròniques (1930-1936)*. Barcelona: Quaderns crema.

SEMPRONIO (1990). “Las rentas del trabajo”. Dins: *La Vanguardia*, 9 de gener (p. 13).

SENTÍS, Carles (2003). “Un llibre, una periodista i una època”. *Avui*, 20 d’abril (p. 24). *Cròniques (1930-1936)*. Barcelona: Quaderns crema.

Nicolau Espanyol: una canongia accidentada (1380-1391)*

Albert Cassanyes Roig

Universitat de Lleida

albert.cassanyes@historia.udl.cat

Resum

Les lluites de poder dins l'Església han estat una constant al llarg de la història. Un dels moments clau d'aquestes va ser el convuls període del Cisma d'Occident (1378-1429), durant el qual s'oposaren el papa de Roma i el d'Avinyó. Al mateix temps, les canongies implicaven el prestigi social de les famílies que les ostentaven. Nicolau Espanyol, membre d'una de les nissagues més importants de la Mallorca medieval, va obtenir la seva canongia en el context cismàtic, en un moment de proliferació de concessió de beneficis per part dels pontífexs d'ambdues obediències. Però l'accés a una segona canongia que havia estat concedida en primera instància a Domènec Pons causà un llarg plet a la Cúria Romana. La mort de Nicolau Espanyol el 1391 no va suposar la tranquil·litat del Capítol catedralici, que tingué problemes tant per proveir la prebenda vacant com amb els hereus del difunt.

Abstract

Power struggles within the church have been a common occurrence throughout history. A key moment in this respect was the tumultuous period of the Western Schism (1378-1429), which saw the confrontation between the pope in Rome and the pope in Avignon. At the same time, the canonries implied the social prestige of the families that occupied them. Nicolau Espanyol, member of one of the most important families in Majorca during the Middle Ages, obtained his canonry in the context of the Schism, at a time when there was a proliferation of concessions of benefits by the popes of both observances. But the access to a second canonry which had first been given to Domènec Pons caused a lengthy lawsuit in the Pontifical Curia. Nicolau Espanyol's death in 1391 did not result in tranquillity for the cathedral chapter, which was to have problems filling the vacant canonry, and with the deceased's heirs.

Paraules clau: canongia, sentència, permuta, Mallorca, Cisma d'Occident.

Keywords: canonry, sentence, transfer, Majorca, Western Schism.

* La presentació d'aquesta comunicació ha comptat amb el suport de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya. Abreviatures utilitzades: ACM (Arxiu Capítular de Mallorca); ARM (Arxiu del Regne de Mallorca).

El 4 de novembre de 1380, el Capítol catedralici de Mallorca va acordar, en sessió capitular, concedir a Nicolau Espanyol una canongia i una prebenda que havien quedat vacants per la mort de Dalmau de Rocabertí. L'elecció d'Espanyol es justificava a causa dels nombrosos mèrits del presentat, entre els quals s'inclouïa la possessió d'un grau en dret canònic, i per la concessió a ell feta per Climent VII d'Avinyó. La sessió va ser presidida pel bisbe de Mallorca, Pere de Cima, i hi prengueren part el sacrista Ivo des Lledó, el precentor Jaume Ribes, i els canonges Bartomeu Puig d'Alutx, Gisbert de Tregurà, Guillem Valls, Nicolau Rossell, Bartomeu Manresa, Reinald Mir, Bernat Rossell, Pere Soler i Bernat Cumbis. Segons la corresponent acta capitular, la provisió de la canongia en Nicolau Espanyol es va fer per unanimitat de tots els presents.¹

Espanyol va ser investit de la canongia i la prebenda, obtenint, d'aquesta manera, tots els drets i possessions corresponents. Així doncs, el nou canonge rebé l'òscul de la pau per part de tots els altres membres del Capítol i prestà els acostumats juraments de fidelitat i obediència al bisbe, a més de prometre l'observança de les constitucions i dels estatuts de l'Església mallorquina.² Per la seva banda, els canonges Bernat Rossell i Pere Soler varen ser comissionats per ocupar, en nom de Nicolau Espanyol, la canongia i les prebendes corresponents,³ prenent possessió del seu lloc tant en el cor com en la sagristia on se celebraven les sessions del Capítol. Aquest fet tingué lloc davant el notari Berenguer d'Estany i diversos testimonis, entre els quals el sagristà de l'església parroquial de Santa Eulàlia, Joan de Vilanova, Pere Espanyol *senioris* i Pere Espanyol *iunioris*.⁴ En tot cas, Nicolau Espanyol va ser un canonge absent i no participà de la vida ordinària a la catedral mallorquina; de fet, no figura en cap de les actes com a assistent en les sessions del Capítol catedralici.

1. Els orígens familiars dels Espanyol

Com bona part dels canonges medievals, la biografia de Nicolau Espanyol presenta més llacunes que dades comprovades. Sense cap mena de dubte, el principal tret que se'n destaca, sobretot entre els seus propis contemporanis, és que havia obtingut un grau en Cànon, molt probablement a la Universitat d'Avinyó, on hauria entrat al servei o, com a mínim, en contacte amb el papa Climent VII, que tenia la seva seu en aquesta ciutat.

¹ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 29v.

² ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 30r.

³ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 30r-v i 31r.

⁴ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 29v.

Així mateix, Nicolau Espanyol formava part d'una de les famílies més prestigioses de l'aristocràcia mallorquina. Els orígens de la família Espanyol s'han de cercar directament en la conquesta cristiana de 1229. Bernat Espanyol fou porcioner del rei i, arran del repartiment de l'illa, rebé un molí en el terme de la ciutat de Mallorca (Mut i Roselló 1993: 184), una alqueria a Pollença, i una part d'una altra alqueria en el *juç* d'Inkan (Barceló, Coll i Rosselló 1999: 17). A partir d'aquestes possessions, la família es va anar promocionant socialment. El 1248 es documenta un Bernat Espanyol exercint de jurat o cònsol. Gairebé cent anys més tard, el 1343, un altre Bernat Espanyol fou designat representant de la ciutat de Mallorca per anar a retre homenatge al rei Pere el Cerimoniós (Barceló, Coll i Rosselló 1999: 17). La importància de la família quedà palesa en els aldarulls del Dia dels Difunts de 1490 a l'església del convent de Sant Francesc de la ciutat de Mallorca, quan es bateren amb els Armadans en el marc de les bandositats existents a finals del segle XV.

La importància d'una família també es podia mesurar per la presència de membres del seu llinatge –especialment de fills segons– en l'estament eclesiàstic, sobretot en els nivells més elevats de la jerarquia catedralícia i episcopal. A nivell eclesiàstic, la família Espanyol donà alguns canonges a la Seu de Mallorca. Potser el més destacat sigui el canonge Esperandéu Espanyol (c. 1445-1505), especialment conegut per la seva activitat cultural i per exercir el patrocini de la càtedra lul·liana fundada per la seva tia Agnès de Pacs (Barceló, Coll i Rosselló 1999: 41-48 i Barceló 2000: 21-47). Amb anterioritat, però, els Espanyol ja havien ostentat aquesta mateixa dignitat catedralícia en la figura de Nicolau Espanyol.

Per al segle XIV, es documenta l'existència de Perico Espanyol, nét de Berenguer Espanyol i Catalina de Borrassà. Aquest Perico Espanyol, que redactà testament el 1384, es va casar amb Agneta de Puigdorfila, amb qui tingué tres fills: Nicolau, Pere i Berenguer. Del primogènit, Nicolau, només se'n diu que va ser doctor en Drets. El segon, Pere, va adquirir el 1394 una alqueria en el terme de la ciutat de Mallorca, alqueria que va passar als Pont perquè fou heretada per Agnès Espanyol, filla de Pere i muller de Jordi Pont, el que porta a sospitar que es tractaria de l'hereva. Aquesta hipòtesi sembla corroborar-se amb l'afirmació que va ser el tercer germà, Berenguer, qui va continuar la nissaga (Montaner 1989: 62). No és possible relacionar directament el canonge Nicolau Espanyol amb el primer fill de Perico Espanyol i Agneta de Puigdorfila, tot i que ambdós haguessin obtingut un grau jurídic. Una altra coincidència és que l'hereu del canonge Espanyol –mort el 1391– va ser Pere Espanyol, germà seu. El Pere Espanyol fill de Perico Espanyol i pare d'Agnès Espanyol era viu el 1394, perquè adquirí l'alqueria de la

Font de la Vila (Montaner 1989: 62). Això no obstant, és necessària una major investigació genealògica de la família Espanyol per fixar el parentiu entre els diferents implicats i determinar la seva pertinença, o no, al tronc principal o secundari de la nissaga.

2. El pontificat de Climent VII d'Avinyó a Mallorca

S'ha indicat que Nicolau Espanyol probablement estudià a la Universitat d'Avinyó i que fou en aquella ciutat on entrà en contacte amb la cúria de Climent VII d'Avinyó, que el promocionà a la canongia. Els anys en què Espanyol l'ostentà coincideixen plenament amb un dels períodes més convulsos de la història de l'Església catòlica, el Cisma d'Occident, que va dividir la cristiandat llatina durant gairebé cinquanta anys. Sigui com sigui, no sembla que el cisma ocasionés una gran preocupació ni a l'Església ni a la societat mallorquina que, aleshores, havia de fer front a una situació política, econòmica i social extraordinàriament negativa (Barceló i Santamaría 1986: 271).

Mallorca, com a part integrant de la Corona d'Aragó, restà a l'expectativa de la decisió que prengués el monarca sobre a quina de les dues línies pontifícies havia de retre obediència.⁵ Pere el Cerimoniós optà per la neutralitat, sense prendre partit per cap dels dos pretendents, i manà la confiscació de totes les rendes apostòliques, oficialment de forma cautelar, per evitar que fossin entregades a qui no corresponia (Barceló i Santamaría 1986: 248-251). Aquesta actitud contrastava amb la que havien pres altres estats europeus, que ja s'havien decantat per un dels dos papes, tot i que les aliances i els esdeveniments polítics que anaven succeint suposaren, en alguns casos, canvis d'obediència, a vegades constants.⁶ No obstant això, el 1379 el rei Pere considerà la necessitat de definir-se i remeté cartes convocant una assemblea d'eclesiàstics per debatre a quin papa retre obediència (Miralles 1900: 7). Les Corts de 1381 també tractaren aquesta qüestió. Això no obstant, el monarca no arribà a decantar-se oficialment per cap dels dos pretendents –morí sense prendre partit oficial–, la qual cosa ja li convenia perquè, en absència d'un pontífex, i excusant-se en tot moment en la seva neutralitat,⁷ s'encarregà de proveir les prebendes

⁵ Climent VII estava emparentat amb la major part de famílies reials europees, encara que afavoria especialment la francesa. Aquest fet molestaria Pere el Cerimoniós, perquè Lluís d'Anjou era el titular dels drets dinàstics sobre el Regne de Mallorca i, de fet, ja havia reivindicat en diverses ocasions la ciutat de Perpinyà. (Bresc 1986: 40).

⁶ L'adscripció a un dels dos bàndols sembla explicar-se, en part, pel sistema d'aliances i rivalitats existents a Europa. Així doncs, França donà suport al papa d'Avinyó, de manera que Anglaterra, que combatia contra aquella en la Guerra dels Cent Anys, es mantingué fidel a Roma. Per altra banda, Castella també es posicionà a favor de Climent VII, pel que la seva tradicional enemiga Portugal ho féu per Urbà VI (Bayona 2013: 19). Aquesta explicació no s'adequa en el cas d'Aragó, rival tant de França com de Castella, encara que cal tenir-hi present també la influència de Vicenç Ferrer i de Pedro de Luna, partidaris ambdós de la línia avinyonesa.

⁷ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 54r.

eclesiàstiques vacants i hi pogué col·locar persones de la seva confiança. Així doncs, durant aquest període es troben nombroses peticions enviades pel rei en què presentava al Capítol de Mallorca certs candidats a canonges i beneficiats. Un dels més destacats potser sigui el cas de Pere Sagarriga –futur bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona, i un dels ambaixadors enviats a Roma per Benet XIII d'Avinyó (Álvarez 1982: 172)–, que era fill del governador de l'illa, Francesc de Sagarriga. Tot i ser una persona molt jove, menor d'edat, el rei Pere el recomanava per ocupar una canongia vacant, en atenció als serveis rebuts de son pare.⁸ Més evident és la participació del rei el 1380 en la promoció de Lluís Saquintana a una altra canongia. En l'acta de nomenament s'hi indica com, el rei, preocupat per les vacants en els beneficis eclesiàstics a causa del cisma i de la no definició del propi monarca, opta per procedir a ordenar amb autoritat règia els diferents càrrecs eclesiàstics.⁹ En qualsevol cas, el nomenament no era directe per part del rei, sinó que aquest es limitava a remetre les pertinents cartes reials de recomanació al bisbe i al Capítol, a mode d'intermediari, tot i que exercint la corresponent pressió.

A la mort del Cerimoniós, el 1387, el seu successor, Joan el Caçador, també va optar per convocar a Barcelona una junta de savis i teòlegs amb l'objectiu de definir la posició de la Corona d'Aragó. A causa, sobretot, de la influència de Vicenç Ferrer, el resultat d'aquesta junta fou l'obediència de la confederació a Climent VII d'Avinyó (Sastre 2007: 13-14). La fidelitat de la Corona d'Aragó als papes d'Avinyó es mantingué intacta fins al 1429, quan el darrer papa d'aquesta línia, Climent VIII, va ser obligat a dimitir; ara bé, aquesta fidelitat havia respost més aviat a causes polítiques que no pas espirituals.¹⁰

Des del primer moment es veu una major simpatia des de Mallorca envers el papa d'Avinyó. Així s'evidencia en les nombroses butlles enviades per Climent VII i l'acatament d'aquestes per part de les autoritats eclesiàstiques ja des de 1378. Una vegada decantada la confederació, Mallorca acceptà sense problemes la legalitat de Climent VII, sense que es tingui constància de cap polèmica al respecte (Barceló i Santamaría 1986: 251). Així mateix, la implicació de Climent VII en els afers de la diòcesi mallorquina fou bastant important. La qüestió principal que aborda el pontífex és la concessió de beneficis eclesiàstics, pressionant perquè fossin atorgats als seus

⁸ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 28r-29r.

⁹ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 32r.

¹⁰ Alfons el Magnànim va voler mantenir un papa cismàtic per pressionar amb més força en les negociacions a Roma referents al regne de Nàpols, ja que Martí V donava suport a Lluís d'Anjou. (Bayona 2013: 22). Alguns autors han vist una explicació similar, però per Sicília, en la indefinició de Pere el Cerimoniós, encara que Bresc (1986: 37) considera que aquesta neutralitat era causada pel prestigi del monarca com el rei cristià més vell.

candidats (Barceló i Santamaría 1986: 244). Aquest fenomen és característic del cisma, durant el qual es multiplicaren els beneficis i les prebendes, tant per part del papa de Roma com del d'Avinyó, amb l'objectiu d'incrementar el nombre de partidaris i la seva àrea d'influència i obediència (Souza 2013: 57). D'altra banda, el rei també pressionava els canonges per col·locar els seus aspirants, i Joan I arribà a ordenar que no s'atorguessin beneficis eclesiàstics a estrangers mitjançant la resolució del 30 de setembre de 1387 (Barceló i Santamaría 1986: 251). Al mateix temps, les famílies també pugnaven per col·locar els seus membres dins l'estament eclesiàstic i incrementar la seva influència social. Fins i tot, es donà lloc a casos de nepotisme. Així doncs, el 1382 el Capítol va concedir una canongia a Pere des Lledó, que era «*Reverendi domini Episcopi nepotem*».¹¹

Climent VII també va participar activament en l'elecció del bisbe. El 2 de maig de 1390 el Capítol es va reunir per designar el nou prelat. Després d'una votació, es va veure la preferència dels canonges per Jaume Ribes, que obtingué quatre vots, mentre Bartomeu Puig d'Alutx n'obtingué un i Lluís de Prades i d'Arenós tres (Barceló i Santamaría 1986: 252). Malgrat tot, el papa no va confirmar l'elecció de Jaume Ribes, sinó que, fent ús de les denominades «reserves pontificies», va nomenar Lluís de Prades al capdavant de la diòcesi. Els motius que pogueren conduir el pontífex a optar per aquest candidat es poden deure tant a la seva noble ascendència –Lluís era fill del comte Joan de Prades, nét de Jaume II d'Aragó– com a la confiança personal, la que Lluís de Prades residia a Avinyó, a més de la possible recomanació de Joan I (Furió 1852: 192-193). En qualsevol cas, el nomenament va ser assumit sense problemes pel Capítol catedralici (Barceló i Santamaría 1986: 252).

La col·laboració entre Climent VII i Lluís de Prades es manifesta en diversos aspectes. En primer lloc, el bisbe no es traslladà a la seva nova diòcesi, sinó que restà una temporada a Avinyó i governà el bisbat a través de vicaris, principalment Pere Solanes. Així mateix, Climent VII facultà el bisbe de Mallorca per nomenar lliurement dos canonges i sis beneficis, mitjançant butlla de 16 de setembre de 1390.¹² Ja s'ha comentat com el papa d'Avinyó havia estat usant les prebendes de la diòcesi mallorquina per premiar col·laboradors i persones afins, de manera que concedir a Lluís de Prades la capacitat de nomenar lliurement aquests càrrecs implicava no dubtar de la lleialtat del bisbe i considerar que no nomenaria cap persona que pogués ser contrària als interessos del pontificat avinyonès.

¹¹ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 163r.

¹² ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 147r-149v.

3. La canongia de Nicolau Espanyol

Va ser en aquest context que Nicolau Espanyol obtingué la canongia el 1380. Tot i això, el 12 de juny de 1382 el Capítol de Mallorca va concedir a Nicolau Espanyol una segona canongia, vacant per mort de Bernat Rossell. Aquesta segona canongia havia estat atorgada en primera instància a Domènec Ponç, precentor de Lleida, però una errada formal en la celebració de la sessió capitular –concretament, l'absència de la presidència– va suposar que l'elecció fos invalidada i que, per tant, es considerés necessària la realització d'una segona votació en la qual s'observessin totes les formalitats corresponents. L'anul·lació de la primera elecció va molestar bona part del Capítol, que va assistir a la sessió capitular en la qual s'havia de dur a terme la segona votació per protestar i defensar que l'elecció de Domènec Ponç havia estat plenament legítima. Després d'una agra discussió, la major part dels canonges abandonà el Capítol a l'hora de repetir la votació. Així doncs, només el degà Bartomeu Puig d'Alutx i els canonges Ivo des Lledó i Bartomeu Manresa procediren a la segona elecció, que escollí per unanimitat Nicolau Espanyol com la persona més idònia per ocupar la prebenda a causa dels seus coneixements i de la seva vida honesta i laudable. La canongia li va ser conferida seguidament a través del seu procurador de Pere de Setcases.¹³

La provisió de la canongia va donar lloc a un procés judicial que es va allargar durant nou anys i que no va finalitzar fins a l'emissió d'una sentència per part del papa Climent VII d'Avinyó, que concedia la canongia a Domènec Ponç, avalat per tres veredictes de la Cúria Apostòlica avinyonesa.¹⁴ Per la seva banda, Nicolau Espanyol obtingué un benefici sense cura a l'església de Girona –segurament a la catedral– i un altre a l'església d'Esclanyà, a la mateixa diòcesi. Però no sembla que Espanyol es conformés amb aquests beneficis, de manera que sol·licità al papa que li permetés permutar els beneficis gironins amb alguna prebenda a Mallorca. El 17 de març de 1391, tretzè del seu pontificat, Climent VII d'Avinyó remeté una butlla al bisbe de Mallorca, Lluís de Prades, en la qual autoritzava la permuta demanada per Espanyol. De forma més concreta, Nicolau Espanyol havia d'obtenir la canongia i la prebenda que posseïa Domènec Ponç, mentre a aquest se li havia de concedir un benefici.¹⁵ És a dir, Espanyol i Ponç havien arribat a un acord respecte a la canongia de Mallorca. No era la primera vegada que Domènec Ponç permutava una canongia per un benefici modest, sinó que ja comptava amb precedents, com el de 1356 (Esteve 2010: 18); això era perquè l'objectiu de Ponç no era tant promocionar dins l'estament eclesiàstic

¹³ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 178r-183r.

¹⁴ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 197v-198r.

¹⁵ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 179v-181r.

com acumular rendes suficients per mantenir el col·legi de l'Assumpció de Santa Maria, que havia fundat a la ciutat de Lleida el 1376 per acollir dotze estudiants clergues pobres (Velasco 2007-2008: 92-97 i Esteve 2010: 15).

Una setmana més tard, el 25 de març, el bisbe Lluís de Prades, que encara residia a la cort pontifícia d'Avinyó, va procedir a complir la sentència papal i a dur a terme la permuta de prebendes. En primer lloc, Domènec Ponç va resignar la canongia de Mallorca a través del seu procurador, Simó Rovira, sagristà de l'església de Manacor. Tot seguit va ser el torn de Nicolau Espanyol, que renuncià als beneficis de la diòcesi de Girona personalment, ja que també es trobava a la ciutat del Roine. Els testimonis d'aquestes resignacions varen ser Francesc Negrell, canonge de Mallorca, i Antoni Blanch, beneficiat a la catedral d'Elna.¹⁶

Nicolau Espanyol va prendre possessió de la seva canongia el dijous 16 de juny de 1391 en una cerimònia solemne a la Seu de Mallorca presidida pels vicaris generals de Lluís de Prades, Pere Solanes i Iu des Lledó, i que comptà amb l'assistència dels canonges del Capítol –molts dels quals no havien volgut participar en la votació que l'havia promogut a la canongia el 12 de juny de 1382–: el degà Bartomeu Puig d'Alutx, el preceptor Jaume Ribes, el preposit Gisbert de Tregurà, Guillem Valls, Nicolau Rossell, Bartomeu Manresa, Pere Soler i Pere Rubí. L'acte començà amb la presentació per part de Nicolau Coc, subexecutor i diputat especial del bisbe, de la butlla papal amb la sentència que atorgava a Espanyol la canongia a Mallorca.¹⁷ Tot seguit, el nou prebendat prestà sobre els Evangelis, que sostenien els dos vicaris generals, els acostumats juraments d'obediència al bisbe i a les constitucions, estatuts i consuetuds de l'Església de Mallorca, i ocupà el seient corresponent tant en el cor com en la sagristia, lloc de reunió habitual del Capítol. A continuació, Bartomeu Villarassa, custodi de la sagristia, reconegué el dret del nou canonge a percebre part de les prebendes capitulars. Finalment, la comitiva es traslladà a la casa de l'ardiaca, de la qual també en prengué possessió Nicolau Espanyol mitjançant l'obertura i el tancament de les portes. Tot el procés va ser degudament registrat pel notari Joan Riera, essent-ne testimonis Francesc Descans, rector de Porreres, i Jaume Castelló, batxiller en Cànon. Per altra banda, el dia següent, Joan Rotlan, procurador i distribuïdor dels rèdits del Capítol, va entregar a Nicolau Espanyol dels fruits corresponents a la seva prebenda.¹⁸

¹⁶ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 181r-v.

¹⁷ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 179r.

¹⁸ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 183r-184r.

El gaudi de la canongia va ser molt breu, ja que Nicolau Espanyol va morir a l'hora de completes del dissabte 26 d'agost de 1391, sols dos mesos i deu dies després d'haver pres possessió de la prebenda. En el seu testament, el difunt es va recordar de la fàbrica de la Seu, a la qual llegà cinc lliures –pagades el 22 d'octubre següent pel seu marmessor, Pere Espanyol–,¹⁹ fet que constituïa una pràctica habitual no només entre els canonges, sinó també entre bona part dels mallorquins, en funció de les seves possibilitats econòmiques. D'altra banda, la canongia que la mort d'Espanyol deixava vacant va ser concedida al vicari Pere Solanes, doctor en Cànons, ardiaca de Solsona i, en altre temps, canonge de Lleida.²⁰ Solanes estava a l'expectativa d'una vacant a la Seu de Mallorca, perquè el bisbe Lluís de Prades ja l'havia promocionat fent ús de la prerrogativa concedida per Climent VII d'Avinyó el 1390 per la qual facultava el prelat per a nomenar lliurement dos canonges.²¹ Per tant, el mateix dia de la mort de Nicolau Espanyol, Pere Solanes ja sol·licità que se li concedís la canongia, entenent que comptava amb l'autorització tant del bisbe com del papa. Tot seguit, l'antic vicari episcopal prengué possessió de les prebendes corresponents.²² Això no obstant, la successió de Nicolau Espanyol no va ser tan senzilla, perquè pocs dies després es presentà al Capítol Ramon Porter, procurador del valencià Joan de Pròxida, que també sol·licitava la canongia vacant, en virtut d'una gràcia papal.²³ De nou, es mogué un plet davant la Cúria Apostòlica.²⁴

D'altra banda, el 4 de setembre de 1391, Nicolau Coc es presentà al Capítol i informà sobre una petició realitzada per Pere Espanyol *senioris*, germà del canonge difunt, i el seu fill Pere Espanyol *iunioris*, ambdós hereus de Nicolau Espanyol. Aquests presentaren un instrument, datat a Barcelona el 19 de juliol de 1391 –amb posterioritat, per tant, a la sentència papal–, pel qual havien arribat a un acord amb Domènec Ponç en relació als fruits de la prebenda de la canongia que s'havia disputat amb el difunt. El Capítol catedralici, però, no acceptà els termes d'aquell conveni, que també els afectava –la distribució dels rèdits de les prebendes anava a càrrec de la Mensa Capitular que, en aquell moment, gestionava Joan Rotlan–, la qual cosa va donar lloc a l'inici d'un nou plet.²⁵

¹⁹ ACM, 1707 (Fàbrica, 1391), f. XXIIr.

²⁰ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f.199r-204v.

²¹ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 151r-153r.

²² ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 202r-207v.

²³ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 208r-215r.

²⁴ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 475r-476v.

²⁵ ACM, 01-10-ACA-006 (Actes Capitulars, 1390-1393), f. 228r-229v.

4. Conclusions

La provisió de canongies i beneficis vacants va ser una constant a l'Edat Mitjana, ja que les prebendes permetien accedir a una sèrie de porcions i de recursos econòmics que suposaven, freqüentment, la principal font d'ingressos dels membres de l'estament eclesiàstic. A més, les canongies implicaven un important estatus social dels seus posseïdors, de manera que resultava de gran interès comptar amb parents o partidaris en aquest nivell de la jerarquia de l'Església. Els contemporanis eren conscients del rol que jugaven les prebendes, el que permet explicar la multiplicació de la concessió de beneficis i canongies durant el període del Cisma d'Occident, ja que el papa de cada obediència cercava obtenir partidaris a canvi de la provisió. Així mateix, també els monarques varen voler controlar la concessió de canongies i, molts d'ells, amb l'excusa del cisma, optaren per proveir directament els beneficis vacants, amb vistes a col·locar-hi els seus partidaris i donar lloc a una *Església nacional* que no depengués del Papat.

La canongia de Nicolau Espanyol s'ha d'emmarcar en aquest context, tot i que encara resten molts interrogants que no han pogut ser adequadament abordats des de la documentació consultada i que investigacions ulteriors haurien d'intentar explicar. En primer lloc, ha quedat sense explicar la causa que motivaria el canvi en la canongia de Nicolau Espanyol. Com s'ha indicat, el 1380 li va ser concedida la prebenda que havia quedat vacant per mort de Dalmau de Rocabertí; però dos anys més tard se li atorgà la que vacà per l'òbit de Bernat Rossell, que havia estat concedida, en un primer moment, a Domènec Ponç. És possible que Nicolau Espanyol hagués resignat la canongia de Dalmau de Rocabertí per ocupar la de Bernat Rossell, el cobrament de les prebendes vinculades a la qual no suposés massa problemes —el 1380 el rei Pere el Cerimoniós hagué d'intervenir personalment perquè es paguessin les prebendes a Dalmau de Rocabertí—. ²⁶ Tampoc no es pot descartar que aquesta canongia fos suspesa, ja que, després del nomenament de Nicolau Espanyol com a posseïdor de la prebenda de Bernat Rossell, no es té constància que ningú rebés la vacant deixada per Espanyol en l'antiga canongia de Rocabertí, ni tan sols després de la mort d'Espanyol el 1391.

Tampoc queden clars els motius pels quals es va realitzar la segona votació per proveir la canongia que havia quedat vacant per la mort de Bernat Rossell i, sobretot, per què la segona elecció no va coincidir amb la primera. Segons les actes capitulars, el fet que provocà la segona

²⁶ ARM, Lletres Reials, 31, f. 179v-180r (Barceló; Santamaría 1986: 276).

elecció va ser la convocatòria i celebració irregular de la sessió capitular en la qual s'havia dur a terme la primera votació, ja que no havia comptat amb la deguda presidència. En el cas que hagués estat una errada formal, com s'indica, el més lògic hauria estat que la segona elecció hagués coincidit amb la primera, pressuposant que els canonges que hi prengueren part foren els mateixos –aquest fet no es pot afirmar, ja que no s'ha trobat l'acta de la primera elecció–. Però el resultat de la segona convocatòria va ser una divisió del Capítol, ja que la major part d'aquest considerava que l'elecció de Domènec Ponç havia estat legítima, mentre que només tres canonges procediren a escollir Nicolau Espanyol per a la prebenda. Aquest fet fa sospitar l'existència de pressions o d'interessos en la provisió d'aquesta canongia, un aspecte que es pot documentar en altres eleccions mitjançant l'enviament de cartes per part de monarques i papes per imposar els seus candidats.

Precisament, la multiplicació de la concessió de prebendes per part dels papes estaria a l'arrel de nombrosos plets, ja que bona part d'aquestes es concedien en format *d'expectativa*, de manera que eren nombrosos els eclesiàstics que esperaven que es formés una vacant. No s'ha d'oblidar que tant Domènec Ponç com Nicolau Espanyol comptaven amb les respectives butlles papals. També Pere Solanes i Joan de Pròxida voldran fer valer les seves gràcies pontifícies per accedir a la canongia deixada per Espanyol el 1391. Així doncs, les cúries eclesiàstiques, especialment la Cúria Apostòlica, haurà de determinar en nombroses ocasions quin candidat és el que té més drets per accedir a la prebenda desitjada. En qualsevol cas, es reconeix en tot moment el tribunal pontifici de Climent VII com a legítim, el que mostra l'adscripció a l'obediència del papa d'Avinyó, a la qual va estar subjecta la Corona d'Aragó oficialment des del regnat de Joan el Caçador.

Tot plegat ha permès observar una lluita de poder a diferents nivells a l'hora de nomenar els canonges del Capítol catedralici. En primer lloc, es documenten pressions per part del papa i del monarca per imposar els seus candidats. Aquest darrer va arribar a promulgar normes referents a aquestes provisions, com la prohibició que les prebendes fossin concedides a estrangers. És evident que una mesura com aquesta limitava de forma important la imposició de determinats candidats papals i, de fet, paralitzà certs nomenaments, com el de Guido de Flandi el 8 de gener de 1392 (Barceló i Santamaría 1986: 251). En qualsevol cas, l'exercici de les pressions per qualsevol d'ambdues parts funcionava de la mateixa manera: tant el papa com el rei remetien les seves cartes al bisbe i al Capítol, en les quals presentaven els seus candidats i encomanaven els eclesiàstics a tenir-los presents en cas que es produïssin vacants. L'obediència del Capítol, tant al

rei com al papa, va ser freqüent, de manera que bona part dels candidats proposats foren tinguts en compte i se'ls conferí la prebenda, en ocasions amb una rapidesa extraordinària: aquest fou el cas de Francesc Negrell, que fou recomanat el dia 11 de setembre de 1383 per Pere el Cerimoniós, i el 16 del mateix mes i any prenia possessió de la canongia.²⁷ L'objectiu, en qualsevol cas, era comptar amb un Capítol favorable als interessos particulars.

En un nivell inferior, és adient plantejar també els interessos familiars i la conveniència de tenir un membre dins el Capítol. En aquest cas, es tracta de la família Espanyol, una de les més importants de la ciutat de Mallorca. Nicolau Espanyol hauria estat destinat des del primer moment a la carrera eclesiàstica, ja que rebé la formació necessària i obtingué un grau en Cànon, títol que es remarca de forma insistent. L'obtenció d'una canongia, per tant, seria una forma de domini i consolidació social de la família Espanyol i d'accés als recursos que s'obtenien a través de les prebendes, que podien ser invertits en l'increment del patrimoni familiar. Potser l'element més destacat d'aquest aspecte sigui la negociació entre Pere Espanyol *senioris* i Pere Espanyol *iunioris*, hereus de Nicolau Espanyol, d'una banda, i Domènec Ponç, de l'altra, respecte a les porcions que s'haurien d'haver cobrat durant els anys en què es mantingué el plet davant la Cúria Apostòlica i l'interès dels Espanyols en percebre'ls. En qualsevol cas, la mort del canonge suposà que la família Espanyol perdés la plaça que s'havia obtingut en el Capítol poc temps després de la seva consecució. En qualsevol cas, els Espanyols prest recuperarien la canongia en la figura del destacat lul lista Esperandéu Espanyol, que prengué possessió de la prebenda vacant per l'òbit de Joan Borràs el 26 de maig de 1465.²⁸

²⁷ ACM, 01-10-ACA-005 (Actes Capitulars, 1380-1386), f. 247v-251r.

²⁸ ACM, 15.576. *Llibre de Posesoris de las Dignidats, Canonicats, Suentoria y Pabordias de esta Santa Yglesia*, f. 40r.

Bibliografia

- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (1982). *El Cisma de Occidente*. Madrid: Ediciones Rialp.
- BARCELÓ CRESPI, Maria (2000). “Agnès de Pacs i l’entorn humanista”. *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d’Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, núm. 10 (p. 21-47).
- BARCELÓ CRESPI, Maria, COLL TOMÀS, Baltasar i ROSSELLÓ BORDOY, Guillem (1999). *Espanyols i Pacs. Poder i cultura a la Mallorca del segle XV*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- BARCELÓ CRESPI, Maria; SANTAMARÍA ARÁNDEZ, Álvaro (1986). “Església i administració a Mallorca en l’època del cisma d’Occident”. Dins: *Jornades sobre el Cisma d’Occident a Catalunya, les Illes i el País Valencià*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans (p. 241-281).
- BAYONA AZNAR, Bernardo (2013). “Presentación”. Dins: SOUZA, José Antônio Camargo Rodrigues de i BAYONA AZNAR, Bernardo (eds.). *Doctrinas y relaciones de poder en el Cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza (p. 9-26).
- BRESC, Henri (1986). “La maison d’Aragon et le schisme: implications de politique internationale”. Dins: *Jornades sobre el Cisma d’Occident a Catalunya, les Illes i el País Valencià*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans (p. 37-53).
- ESTEVE I PERENDREU, Francesc (2010). *El col·legi universitari de l’Assumpció de Santa Maria de Lleida (segles XIV-XIX)*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- FURIÓ I SASTRE, Antoni (1852). *Episcopologio de la Santa Iglesia de Mallorca*. Palma: Impremta de Joan Guasp.
- MIRALLES I SBERT, Josep (1900). “Carta del rey de Aragón al cabildo de Mallorca (1379). Sobre el envío de Doctores para deliberar acerca del verdadero Papa”. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, vol. 8 (p. 7).
- MONTANER ALONSO, Pere de (1989). “Espanyol”. Dins: DOLÇ I DOLÇ, Miquel (dir.). *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 5. Palma: Promomallorca Edicions (p. 62-63).
- MUT CALAFELL, Antoni i ROSSELLÓ BORDOY, Guillem (1993). *La Remembrança de Nunyo Sanç. Una relació de les seves propietats a la ruralia de Mallorca*. Palma: Conselleria de Cultura, Educació i Esports.
- SASTRE MOLL, Jaume (2007). *La Seu de Mallorca (1390-1430). La prelatura del bisbe Lluís de Prades i d’Arenós*. Palma: Consell de Mallorca, Leonard Muntaner.
- SOUZA, José Antônio Camargo Rodrigues de (2013). “El Cisma de Occidente: Los antecedentes y sus consecuencias inmediatas”. Dins: SOUZA, José Antônio Camargo Rodrigues de i BAYONA AZNAR, Bernardo (eds.). *Doctrinas y relaciones de poder en el Cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza (p. 27-60).
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2007-2008). “Domènec Ponç, promotor artístic a la Lleida de l’Estudi General”, *Lombard: Estudis d’Art Medieval*, vol. 20 (p. 91-119).

Inventari Alart: noves dades, edició i estudi

Ares Cucurell Murillo

Filologia Catalana

ares.cm@gmail.com

Resum

Julià-Bernat Alart (1824-1880, Vinçà) fou un arxiver, historiador i filòleg rossellonès de primer ordre. Entre molts treballs que va dur a terme, hem volgut treure a la llum uns primers resultats sobre l'inèdit *Essai de dictionnaire historique de la langue catalane*. Es tracta d'un recull d'unes 15.000 cèdules lexicogràfiques que consten d'una paraula catalana amb una o més documentacions antigues. Gràcies a aquest material, hem pogut demostrar que l'*Essai* aporta nova informació lingüística i històrica que no recullen cap dels dos diccionaris històrics de referència del català —el *DCVB* i el *DECat*—, com ara nous lemes o atestacions primerenques.

Gràcies a aquests bons resultats, volem dur a terme, d'una banda, una edició electrònica i amb criteris lexicogràfics moderns d'una part de l'*Essai*. D'altra banda, farem un estudi comparatiu dels materials editats amb els altres diccionaris històrics vigents per a extreure'n les diferents aportacions lingüístiques i històriques.

Abstract

Julien-Bernard Alart (1824-1880, Vinçà) was an archivist, historian and philologist from Roussillon of first order. Among many works carried out, we wanted to bring to light about the first results of unpublished *Essai de dictionnaire historique de la langue catalane*. It is a collection of some 15,000 bonds lexicographical consisting of a catalan word with one or more older documentations. With this material, we have demonstrated that *Essai* provides new linguistic and historical dictionaries do not collect either historical reference from catalan —*DCVB* and *DECat*—, such as new words or attestation earlier.

Thanks to these good results, we want to carry out, on one hand, an electronic edition and with modern lexicographical rules of the *Essai*. Moreover, we published a comparative study of materials with other historical dictionaries force to extract the different linguistic and historical contributions

Paraules clau: Alart, *Essai*, català, Rosselló, diccionari, història

Keywords: Alart, *Essai*, catalan, Roussillon, dictionary, history

1. Alart i l'Essai de dictionnaire historique de la langue catalane

La tesi doctoral en què treballa analitza una de les obres inèdites de l'arxiver, historiador i filòleg rossellonès Julià-Bernat Alart, titulada pòstumament *Essai de dictionnaire historique de la langue catalane* pel seu deixeble Pere Vidal. Es tracta d'un recull d'unes 15.000 cèdules lexicogràfiques manuscrites, ordenades alfabèticament, que avui es conserva a la Mediateca Municipal de Perpinyà (Melchor/Casals 2003: 175). Aquestes fitxes consten d'un mot català amb una o —sovint— més documentacions antigues, extretes d'arxius rossellonesos i que van datades des del segle ix fins al xvii, tot i que una gran part es concentra durant el xiii i el xiv. Les fonts de la major part d'aquestes documentacions provenen del *Cartulaire Roussillonais*, una de les altres magnes obres de Julià-Bernat Alart, també encara inèdita.

Sabem que aquest recull de cèdules lexicogràfiques, malgrat que sigui inacabat, té un gran valor lingüístic, històric i documental. Aquesta vàlua la podem intuir gràcies a algunes primeres prospeccions que ja se n'han fet i als grans elogis que alguns lingüistes catalans de renom li han dedicat. Per exemple, volem recordar que Alcover (1915) va dir que l'*Essai* és «un cabal meravellós que val a pes d'or per l'*Obra del Diccionari*» i Coromines (1980) va considerar que la producció científica d'Alart mostra una ciència «paleogràfica i lingüística de perfecte rigor». Al seu torn, Gulsoy (1979) el qualifica de «primer lingüista-filòleg català» i Rasico (2001) valora la seva obra filològica com a «immensa» i «d'una importància cabdal per a la història de la llengua catalana». Rico & Solà (1995) advoquen per l'edició de l'elenc lexicogràfic d'Alart, perquè el troben «molt valuós» i consideren «que algun dia s'haurà d'editar» i Colón & Soberanas (1986) lamenten «el fet que el diccionari històric d'Alart hagi romàs inèdit» i ho qualifiquen de «desolador».

2. Antecedents

Cal remarcar que l'*Inventari Alart* ha estat ben poc aprofitat. Alcover i Moll, impulsors i coautors del *Diccionari català-valencià-balear (DCVB)*, van tenir accés indirecte tan sols a setanta-set cèdules de la lletra A, reelaborades per Vidal, dinou de les quals van ser aprofitades i reelaborades de nou per Alcover i Moll. Al seu torn, Coromines, que sí que hi va tenir un accés directe, només el va aprofitar per omplir algunes llacunes del seu *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana (DECat)*. Així, doncs, tan sols una ínfima part de l'*Essai* ha estat rescatada, malgrat el seu valor enorme.

Malgrat això, sortosament, aquests darrers anys s'han fet diverses prospeccions breus sobre l'obra i la persona d'Alart, però en cap cas se n'ha pogut elaborar una anàlisi completa (veg. Bibliografia). Cal mencionar, a més, diversos projectes universitaris que han fet possible avançar, durant aquests darrers anys, en el tractament de l'*Essai* d'Alart. El punt de partida va ser la concessió, l'any 2000, del projecte INVALART, dirigit per Vicent de Melchor (UAB). Un cop exhaurit el termini de la concessió, el projecte va restar aturat, però es va crear un grup de recerca reconegut per la UAB, el Grup de Recerca en Història de la Llengua Catalana de l'Època Contemporània (ref. 1931), dirigit per Daniel Casals, que va custodiar-ne els materials i va fer-ne avançar la transcripció a través del Pràcticum de la Llicenciatura en Filologia catalana.¹ Posteriorment, la concessió d'un nou projecte en el marc del Portal de Léxico Hispánico (FFI2011-24183) i del grup de recerca consolidat Grup de Lexicografia i Diacronia (SGR2009-1067), dirigits ambdós per Glòria Claveria, ha aportat un nou finançament que ha fet possible tenir transcrits (tot i que pendents de revisió), prop d'un terç de les fitxes lexicogràfiques, introduïdes en una base de dades informatitzada.²

Aquest avenç en el tractament dels materials ha facilitat la redacció d'un treball de recerca de fi de màster,³ per mitjà del qual s'han pogut confirmar les intuïcions dels grans lingüistes catalans citats anteriorment. En efecte, de la comparació d'una mostra de materials de tres diccionaris històrics —l'inèdit *Essai*, el *DCVB* i el *DECat*—, es desprèn que l'obra d'Alart conté moltes dades que manquen en els altres dos diccionaris. Per tant, resulta indispensable fer-ne l'estudi i l'edició, amb l'objectiu de treure a llum aportacions rellevants per a la història de la llengua catalana, especialment a la Catalunya del Nord.

3. Noves dades

Tot seguit, doncs, volem oferir un petit tast de cinc aportacions noves que vam identificar i analitzar a l'*Essai* tot comparant-lo amb els dos grans diccionaris històrics de la llengua catalana de referència: el *DCVB* i el *DECat*. En aquesta ocasió, però, tan sols publiquem les conclusions a

¹ Estudiant: Ares Cucurell. Curs 2011-2012. Assignatura: Pràcticum, de la llicenciatura de Filologia catalana de la UAB. Grup d'acollida: Grup de Recerca en Història de la Llengua Catalana de l'Època Contemporània. Professor: Daniel Casals. Tutora: Mar Massanell. Tasca realitzada: transcripció i introducció en una base de dades del lemarí íntegre de l'*Essai de dictionnaire historique de la langue catalane*, de J.-B. Alart. Qualificació: Matricula d'honor.

² Personal: Ares Cucurell. Contractes: 25/06/2012-25/10/2012, 26/10/2012-26/02/2013, 11/11/2013-31/12/2013, 1/9/14-31/12/14.

³ CUCURELL, Ares (2013). *Primeres aportacions de l'Essai de dictionnaire historique de la langue catalane de Julià-Bernat Alart (1824-1880)*, treball de recerca inèdit llegit a la UAB el 17 de setembre de 2013, consultable a través del Recercat (<http://www.recercat.net/handle/2072/224253>). Qualificació: Excel·lent (10).

les quals vam arribar, sense detallar els passos intermedis els quals van fer possible arribar a les conclusions esmentades. Els lemes analitzats són: *ornenc*, *aranjat*, *orera*, *oir de comptes (oir)* i *ovil*.

3.1. Ornenc

Ornenc és la forma que proposem per al lema *ornengos*, escrit per l'erudit rossellonès. Hi trobem una sola documentació: *tapide apud (avec) ipsos ornengos* (948·154).

En primer lloc, constatem un nou lema que no havia estat detectat per cap dels dos grans diccionaris històrics, atès que no apareix ni al *DCVB* ni al *DECat*. En segon lloc, es tracta d'una atestació extreta d'algun arxiu rossellonès. En darrer lloc, s'ha pogut localitzar una data primerenca del terme *tapide*, en contrast amb les que anoten els dos grans diccionaris. Tenim el *DCVB* que dona com a primera documentació de *tapit*, en la forma plural *tapitz*, l'any 1249. El *DECat* endarrereix la primera atestació al 1011, amb una forma lleument llatinitzada *tapido*. En canvi, gràcies a l'*Essai*, la primera documentació d'aquest mot retrocedeix fins al 948, sota la variant també lleument llatinitzada *tapide*.

3.2. Aranjat

Aranjat és la forma que proposem per al lema *orengat*, tal com és escrit per l'erudit. En aquesta cèdula trobem dues atestacions, la primera de les quals està ratllada i sembla ser extreta del *Diccionari* de Nebrija. La segona, diu així: *duos mantos veyls ,unum burell et alterum arangat* (R·441), datada l'any 1385.

Gràcies a l'*Essai* hem pogut conèixer un nou sentit d'*aranjat* que fins ara no havia estat identificat per cap obra lexicogràfica, que és la «de color d'aranja», mentre que la que anota el *DCVB* és «confitura d'aranja». A més a més, cal destacar que la documentació anotada per Alart ha estat extreta d'algun arxiu rossellonès.

3.3. Orera

En el lema *orera* no apareix cap discordança entre la forma gràfica escrita per Alart i la que hauria de ser ajustada a les normes ortogràfiques actuals. Per tant, no en modificarem la forma. Aquest mot presenta fins a tres atestacions documentals: *I· cobertor de drap d'or rialat per les boreres* (1370·Q·208), datada l'any 1370; *que lo dit eyxauch vaga borera del val, fins lo loch bon* (R·144), datada

l'any 1393; *e aga a pendre les aygues qui venran per la dita agulla e aquelles menar entorn la sua vinya per la orera qui afronta ab Na Morera* (S 350), datada l'any 1400. A més a més, a la dreta del lema trobem dos mots en francès útils per orientar-nos amb el significat, que són *bordure* i *bord*. Segons el diccionari *Larousse*, signifiquen 'vora'.

Notem les diverses aportacions que un altre cop fa l'*Essai*. En primer lloc, es tracta d'un lema nou en relació amb el *DCVB*. En segon lloc, hem identificat una nova localització geogràfica, la Catalunya del Nord, respecte a la que havia anotat Coromines (Castelló de la Plana, País Valencià). En tercer lloc, les dates de què disposa l'*Essai* són més antigues que la del Coromines: fins a vuitanta-vuit anys, gairebé un segle, s'endarrereix la data primerenca. En darrer lloc, el *DECat* no ofereix cap atestació documental, ni tan sols literària, que exemplifiqui l'ús del derivat *orera*. D'aquesta manera, l'*Essai* d'Alart és l'única obra lexicogràfica que consti d'exemples documentals.

3.4. Oir de comptes (v. Oir)

En aquest cas no ens centrem en un lema, sinó en una subentrada d'aquest lema. Es tracta del mot *oir* amb la subentrada *oir compte*, que és on hem centrat l'atenció, la qual consta de dues atestacions: *que (ells) oygen compte* (coll 10), datada l'any 1360; *ell boira compte* (9·1361·292), datada l'any 1361.

Hem identificat, doncs, diverses aportacions respecte a les obres lexicogràfiques esmentades. En primer lloc, notem que les atestacions d'Alart no apareixen en cap obra lexicogràfica, de manera que es converteixen en insòlites i, per tant, útils per a complementar la informació i els exemples dels altres diccionaris. En segon lloc, destaquem que són extretes d'arxius rossellonesos. En tercer lloc, Alart anota dues atestacions que endarrereixen prop de dos-cents anys les primeres dates dels dos diccionaris de referència: 1360 i 1361. En darrer lloc, mentre que el *DCVB* i el *DECat* localitzen l'expressió en documentació de les Illes Balears, Alart n'amplia la demarcació fins a la Catalunya del Nord i, més específicament, al municipi de Cotlliure (Rosselló).

3.5. Ovil

Pel que fa al lema *ovil*, tal com l'escriu Alart, proposem la forma actualitzada *ovil*. A la dreta del mot trobem dos aclariments en català, el primer és *corral* i el segon alguna cosa com *anda*. Aquest darrer l'hem cercat al *DCVB* (no consta al *DIEC*) on *andà* és una «pleta» i, també, un «tancat

transportable (...) dins el qual tanquen el bestiar de llana». L'atestació anotada dins d'aquest lema és la següent: «e de fer aquí cortals e ouils a obs de lur bestiar» (Coll 6), datada l'any 1360.

Les aportacions d'aquest cas són les següents. En primer lloc, Alart torna a oferir una documentació primerenca (a. 1360) en comparació amb la informació que donen els dos grans diccionaris històrics. La data anotada per Alart l'endarrerix uns setanta anys aproximadament. En segon lloc, remarquem la procedència documental de l'atestació anotada per l'erudit rossellonès en contrast amb els extrets literaris que fan el *DCVB* i el *DECat*. A més a més, en darrer lloc, l'*Inventari Alart* permet localitzar específicament l'origen de la documentació al municipi de Cotlliure (Rosselló).

4. Edició i estudi

Partint d'aquests magnífics i reveladors resultats, ens proposem dos grans objectius per a la tesi. D'una banda, volem transcriure i editar amb criteris lexicogràfics moderns una part coherent de l'*Essai*, basada en talls sistemàtics cada vint pàgines (fet que suposa editar unes 800 cèdules, el 5% del total). Aquesta tasca comportarà la presa de decisions sobre aspectes filològics vinculats a la lematització, a l'establiment de variants morfològiques, fonètiques i gràfiques, a la categorització gramatical i a la definició. Sense renunciar a una possible futura edició en paper, la prioritat serà dissenyar-ne una d'electrònica, amb eines de cerca potents, que permetin un accés ràpid, fàcil i universal als continguts del diccionari.

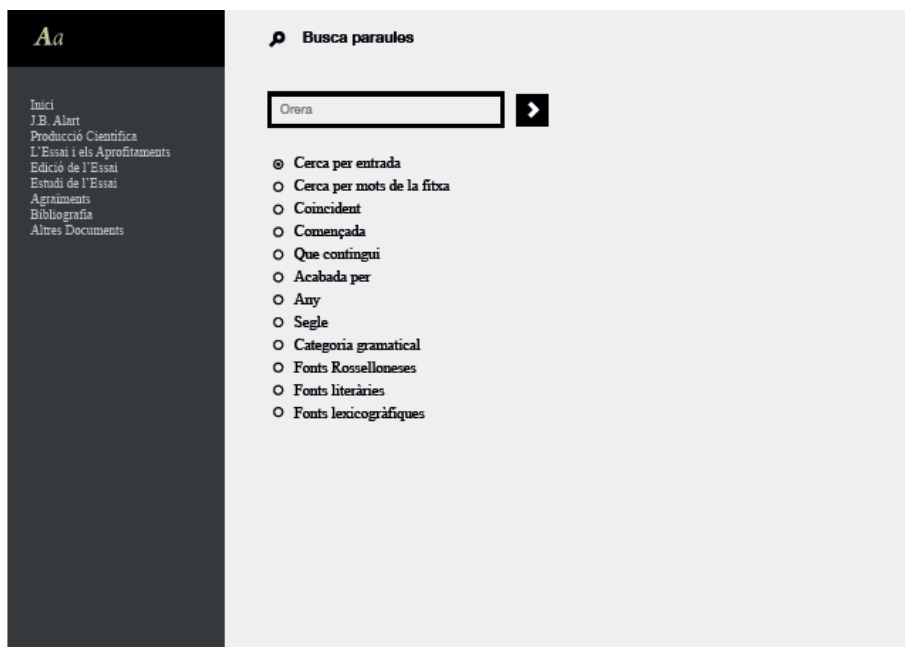
D'altra banda, ens proposem fer un estudi dels materials editats, que haurà d'anar per tres camins. En primer lloc, la comparació amb la informació continguda en els diccionaris històrics de la llengua catalana editats fins avui (el *DCVB*, el *DECat*, el *Diccionari Aguiló*, el *Diccionario Balari*, la part ja accessible del *Vocabulari de la llengua medieval* de Faraudo, el *Diccionari* de Pere Torra i el *Thesaurus* d'O. Pou), per calibrar la importància de les aportacions d'Alart. En segon lloc, l'anàlisi de les dades lingüístiques noves que reveli l'*Essai* en forma de nous lemes o accepcions, noves localitzacions geogràfiques, primeres datacions, noves variants, etc., per contextualitzar-les en els coneixements sobre la llengua històrica i dialectal vigents actualment. Finalment i, en la mesura que sigui possible, la identificació de les fonts emprades per Alart, en ocasions referenciades a través de codis d'interpretació no evident.

Tot seguit, volem fer un recull de les dades numèriques referides a la tesi. D'una banda, tenim el nombre de cèdules que ha tocat per a cada lletra, per mitjà del sistema de talls sistemàtics cada vint pàgines que hem explicat més amunt. D'altra banda, trobem el nombre d'atestacions que acabarem editant amb la realització d'aquesta tesi, i les hem classificat en les documentals i en les que no ho són, que poden ser literàries, lexicogràfiques, etc.

LLETRA	NÚM. DE CÈDULES PER LLETRA	ATESTACIONS DOCUMENTALS	ATESTACIONS <u>NO</u> DOCUMENTALS
A	53	166	57
B	42	159	42
C	102	607	167
D	56	153	79
E	81	420	121
F	39	186 (?)	72 (?)
G	30	101	44
I	18	33	24
J	6	20	8
L	24	152	69
M	50	213	91
N	12	64	59
O	13	98	55
P	78	329	118
Q	6	32	8
R	42	146	72
S	48	207	80
T	37	89	52
U	6	6	4
V	26	85	79
TOTAL	769	3.266	1.301

Nombre de cèdules, d'atestacions documentals i de no documentals per cada lletra que s'editarà i s'estudiarà en aquesta tesi doctoral.

Per acabar, us volem oferir la proposta de disseny del que serà l'edició electrònica, amb la qual ja s'ha començat a treballar. Això no obstant, volem donar constància que és del tot provisional i que, probablement, hi haurà coses que s'hauran de canviar o perfeccionar.



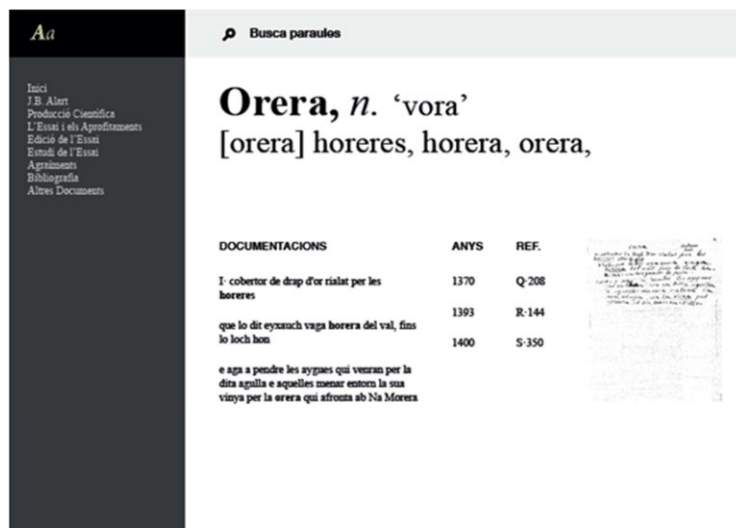
Contingut del menú i mode de cerca del Diccionari Alart electrònic, segons la proposta de disseny

© Gerber Cucurell (Nibeda Web & Branding).

D'entrada, proposem un sistema de cerca que es podria efectuar de manera que s'adapti als interessos diferents que pot tenir la persona que la utilitzi (cerca per entrada, per mots de la fitxa, coincident, començada, que contingui, acabada per, any, segle, categoria gramatical, fonts rosselloneses, fonts literàries i fonts lexicogràfiques). Això no obstant, tenim present que l'haurèm d'acabar de classificar i perfeccionar.



Proposta d'edició electrònica vista en pantalla d'ordinador, mòbil i tauleta.
© Gerber Cucurell (Nibeda Web & Branding).



Proposta d'edició electrònica: vista dels resultats de la cerca del mot *orera*.
© Gerber Cucurell (Nibeda Web & Branding).

Finalment, hem elaborat una proposta d'edició electrònica, tal com la podrem veure en una pantalla d'ordinador, mòbil i tauleta. A la capçalera de la pàgina hi tenim el lema normativitzat, de mida més gran que la resta, seguit de la categoria gramatical en cursiva i de la definició, en cas que s'escaigui. A la línia de sota és on inserim entre claudàtors el lema establert per Alart, seguit de les diverses variants que apareguin a les citacions de la fitxa. La part central de la pàgina, doncs, es divideix en tres columnes. La primera és on hi ha les documentacions, amb el mot marcat en

negreta. La segona, inclou tota aquella informació que faci referència a cada citació, com ara l'any, el codi de referència bibliogràfica, encara que avui en dia sigui opac, i la localització geogràfica, en cas que sigui coneguda. Per acabar, a la darrera columna hi inserim la reproducció de la fitxa original en digital, per tal de poder contrastar l'edició realitzada amb el format inèdit i inacabat que va elaborar l'erudit rossellonès.

Bibliografia

- AGUILÓ, Marià (1988-1989 [1914-1934]). *Diccionari Aguiló*. A cura de Pompeu Fabra i Manuel de Montoliu. Barcelona: Alta fulla.
- ALART, Bernat (1881). *Documents sur la langue catalane des anciens comtés de Roussillon et de Cerdagne*. Paris: Maisonneuve et Cie.
- ALCOVER, Antoni Maria (1915). *Pertret per una bibliografia filologica de la llengua catalana del temps més antic fins a 31 de desembre de 1914*. Ciutat de Mallorca: Estampa de N'Amengual i Muntaner.
- ALCOVER, Antoni Maria i MOLL, Francesc de Borja (1950-68 [1993]). *Diccionari Català-Valencià-Balear* [= dcvb], 10 vol. Palma de Mallorca: Moll.
- AMIGÓ I ANGLÈS, Ramon (1999). *Introducció a la recerca en toponímia i antroponímia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BADIA I MARGARIT, Antoni Maria (1951, 1981 [1994]). *Gramàtica històrica catalana*. València: Tres i Quatre (*Biblioteca d'Estudis i Investigacions*, 4).
- BADIA I MARGARIT, Antoni Maria (1981). *La formació de la llengua catalana*. Badalona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BALARI, Josep (1926-1936). *Diccionario Balari*. A cura de Manuel de Montoliu. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CASALS, Daniel i MASSANELL, Mar (2002). "El *Essai de dictionnaire historique de la langue catalane* como precedente de dos obras lexicográficas catalanas: el *DCVB* de Alcover y Moll y el *DECLC* de Coromines". Dins: CAMPOS, Mar i PÉREZ, José Ignacio (ed.). *De historia de la lexicografía*. La Coruña: Toxosoutos (p. 51-66).
- CASALS, Daniel i MASSANELL, Mar (2003). "Aprofitament de l'*Essai de dictionnaire historique de la langue catalane*, de Julià-Bernat Alart, en el *Diccionari català-valencià-balear*, d'Alcover i Moll". Dins: Guiscafrè, Jaume i Picornell, Antoni (ed.). *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (p. 239-260).
- CATAFAU, Aymat i ESCUDERO, Jean-Paul (2002). "Julià Bernat Alart (1824-1880), un català de França: de la història del Rosselló i Cerdanya a la filologia catalana". Dins: *Revue d'Études Catalanes*. Núm. 5. Montpeller: Université Paul-Valery (p. 15-25).
- COLÓN, Germà i SOBERANAS, Amadeu-J. (1986). *Panorama de la lexicografia catalana. De les glosses medievals a Pompeu Fabra*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- COROMINES, Joan (1965, 1970). *Estudis de toponímia catalana*. Barcelona: Barcino, Biblioteca Filològica, vol. I i II.
- COROMINES, Joan (1980). "Prefaci". Dins: COROMINES, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Vol. I. Barcelona: Curial (p. 9-12).
- COROMINES, Joan (1980-2001 [1995-2001]). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* [= decat], 10 vol. Barcelona: Curial / La Caixa.

-
- COROMINES, Joan (1989-1997). *Onomasticon Cataloniae* [= *Onomasticon*], 8 vol. Barcelona: Curial / Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona.
- CREIXELL, Lluís (1992-94). "La Renaixença al Rosselló". Dins: *Col·loqui Internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*. Barcelona: Curial (p. 57-82).
- DD. AA. (1839). *Diccionari Català-Castellà-Llatí-Francès-Italià per una societat de catalans* [= *Quintilingüe*]. Tom i. Barcelona: Joseph Torner.
- Dictionnaire Larousse*. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> (Data de consulta: 10 d'octubre 2015)
- DUBOIS, Jean i DUBOIS, Claude (1971). *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire*. París: Larousse (p. 105-110).
- FARAUDO DE SAINT-GERMAIN, Lluís [en curs d'edició electrònica]. *Vocabulari de la llengua catalana medieval*. Accessible a <http://www.iec.cat/faraudo/> (Data de consulta: juliol de 2014).
- FONT, Antoni (1637). *Fons verborum et phrasium*. Barcelona: apud Sebastianum & Jacobum Mathevat, Ciu. & Uni. Typ.
- GALLART, Josep (2006). "Els erudits rossellonesos del segle XIX i Jacint Verdaguer. Codis disponibles: estudis, gramàtiques i diccionaris". Dins: *Anuari Verdaguer*. Núm. 14. Vic: Universitat de Vic (p. 291-309).
- GRIERA, Antoni (1931). *Gramàtica històrica del català antic*. Barcelona: Institució Patxot.
- GULSOY, Joseph (1979). "L'obra filològica de Julià Bernat Alart". Dins: *Miscel·lània Aramon i Serra*. Vol. I. Barcelona: Curial (p. 243-253).
- LABÈRNIA, Pere (1839 [1864]). *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondència castellana y llatina*. Tom i. Barcelona: Espasa Germans.
- MARTÍ I CASTELL, Joan (1990). *Gramàtica històrica. Problemes i mètodes*. València: Universitat de València.
- MARTINES, Vicent (1999). *L'edició filològica de textos*. València: Universitat de València.
- MARTÍNEZ GIL, Víctor (2013). *Models i criteris de l'edició de textos*. Barcelona: UOC.
- MASSANELL, Mar (2002). "El mot valencià i nord-occidental *picaport*: aportació a la divisió català oriental / català occidental". Dins: Casanova, Emili, Martí, Joaquim i Saragossà, Abelard (ed.). *Estudis del valencià d'ara*. València: Denes (p. 375-402).
- MELCHOR, Vicent de i CASALS, Daniel (2003). "InvAlart: presentació del projecte d'edició de l'*Essai de Dictionnaire Historique de la Langue Catalane* o *Inventari Alart*". Dins: *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. III. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (p. 173-188).
- MOLL, Francesc de Borja (1952, 1991). *Gramàtica històrica catalana*. València: Universitat de València.

MOREU-REY, Enric (1965). *Els noms de lloc. Introducció a la toponímia*. Barcelona: Unió Excursionista de Catalunya.

MOREU-REY, Enric (1982). *Els nostres noms de lloc*. Mallorca: Moll

NEBRIJA, Elio Antonio de i BUSA, Gabriel. *Diccionario Latín-Catalán y Catalán-Latín*. (Barcelona, Carles Amorós, 1507). Estudi preliminar per German Colón y Amadeu-J. Soberanas (1987). Barcelona: Biblioteca Hispánica Puvill.

PORTO DAPENA, José-Álvaro (cop. 2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Madrid: Arco Libros.

POU, Onofre (1575 [1580]). *Thesaurus puerilis*. Barcelona: J. P. Menescal.

RAFAEL I FONTANALS, Joaquim (2005). *Lexicografia*. Barcelona: UOC.

RASICO, Philip D. (2002). “Julia Bernat Alart i la toponímia de la Catalunya Nord”. Dins: CASANOVA, Emili i ROSSELLÓ, Vicenç M. (ed.). *Congrés Internacional de Toponímia i Onomàstica Catalanes*. València: Denes i Universitat de València (p. 375-386).

RICO, Albert i SOLÀ, Joan (1995). *Gramàtica i lexicografia catalanes. Síntesi històrica*. València: Universitat de València.

SOLÀ, Joan (cop. 1991). *Episodis d'història de la llengua catalana*. Barcelona: Empúries.

TORRA, Pere (1640 [1653]). *Dictionarium seu thesaurus catalano-latinus ac phrasium*. Barcelona: Raphaelis Figueró.

VENY, Joan (1978 [1998]). *Els parlars catalans (Síntesi de dialectologia)*. Mallorca: Moll (*Tomir*, 38).

VENY, Joan (1978 [1984]). *Estudis de geolingüística catalana*. Barcelona: Edicions 62.

VENY, Joan (1993). *Dialectologia filològica. Transfusió lèxica. Llengua escrita i dialectalismes*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

VIDAL, Pere (1896). “Notice sur la vie et les travaux de Julien-Bernard Alart, ancien archiviste des Pyrénées-Orientales”. Dins: *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*. Núm. XXXVII. Perpinyà: Imprimerie de Charles Latrobe (p. 87-203).

VIDAL, Pere (1911). “Contribution au Dictionari de la llengua catalana”. Dins: *Ruscino*. Núm. I. Perpinyà: Barrière & Cie (p. 142-150, 298-306, 613-622).

VILA, Pep (2010). “L'estudi de la llengua i la literatura catalanes al Rosselló al segle XIX: balanç i estat de la qüestió”. Dins: *Anuari Verdager*. Vol. 18. Vic: Eumo (p. 253-274).

VILA, Pep (2005). “Vint anys d'estudis de llengua i literatura catalanes al Rosselló (1984-2004)”. Dins: *Anuari Verdager*. Vol. 13. Vic: Eumo (p.277-292).

WITTLIN, Curt (1991). *Repertori d'expressions multinominals i de grups de sinònims en traduccions catalanes antigues*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

ZGUSTA, Ladislav (1971). *Manual of lexicography*. Praga: Academia / The Hague.

Imaginación viva. Vínculos entre el pensamiento mágico y la teoría artística

Roger Ferrer Ventosa
Universitat de Girona
roger.ferrer@udg.edu

Resumen

Este breve texto versará sobre lo que estoy estudiando en la tesis. En ella, investigo la relación existente entre el pensamiento mágico y la teoría del arte, con especial atención al papel de la imaginación, su lengua por imágenes y las imágenes con contenido sagrado. Lo hago a partir del hermetismo, como ejemplo paradigmático de una de las escuelas de pensamiento mágico, de las más importantes en la historia de la cultura europea. Analizo las tres vertientes del pensamiento mágico —magia, astrología y alquimia— en su relación con la historia de las artes. La literatura, la pintura, la música o la arquitectura han sido concebidas como formas de encapsular conocimiento dentro de esta cosmovisión simbólica.

Abstract

This short text will focus on what I am studying in the dissertation. In that thesis, I investigate the relationship between the magic thought and the art theory, with special attention to the role of the imagination, its language through images and the images with sacred content. I focus on hermeticism, as a paradigmatic example of one of the magical thinking schools, one of the most important ones in the history of European culture. I analyse the three aspects of magical thinking —magic, astrology and alchemy— in their relation with the history of the arts. Literature, painting, music or architecture have been conceived as ways to encapsulate knowledge within this symbolic cosmview.

Palabras clave: Imaginación, Artes, Magia, Hermetismo, No dualismo, Imagen sagrada

Keywords: Imagination, Arts, Magic, Hermeticism, Non dualism, Sacred image

¿Son tan diferentes el pensamiento mágico y la teoría del arte? En esta interdisciplinaria tesis se estudian algunas de las relaciones que existen entre ambos saberes (y técnicas), tomando como punto de partida la imaginación y su papel tanto en el arte como en la sociedad. El pensamiento mágico resulta especialmente útil para la teoría de las artes, puesto que se halla en sus orígenes. Nos podemos preguntar como hacen los personajes de la novela *Jonathan Strange y el señor Norrell*, situados en la Inglaterra de las guerras napoleónicas, por qué ya no quedan practicantes de magia en la sociedad actual (Clarke 2006: 24) —al menos oficialmente en los estratos hegemónicos, claro—, y por las razones de ese menosprecio cultural.

Si bien es cierto que existen aspectos vitales en los cuales la magia o la imaginación no son esenciales, también lo es que en otras facetas de la vida su importancia resulta incuestionable; ocurre igual cosa con las artes entendidas como forma de encapsular y compartir conocimiento, pese al desprecio con que ha sido tratado desde una epistemología de un científicismo duro. ¿El pensamiento hegemónico ha de ser necesariamente opuesto a la cosmovisión mágica? Antoine Faivre sintetiza las que estima como características intrínsecas de las escuelas que parten de esta cosmovisión, aspectos que han de hallarse obligatoriamente en una corriente de la filosofía oculta: un sistema por correspondencias o por analogías, la noción de que la naturaleza forma un organismo vivo (*anima mundi*), el uso de la imaginación activa como espacio de mediación entre planos y, por último, la experiencia de transmutación espiritual (Faivre 2000: 14-18).

Si ciencia y magia son rivales, ¿entonces a qué se debe que se siga incidiendo en respuestas mágicas a problemas económicos, políticos o sociales? ¿O cabe imaginar paradigmas científicos diferentes que retornen a sus orígenes y acepten el pensamiento mágico? Además, aún hay otra pregunta más incómoda para el dualismo científicista: si son tan opuestos, ¿a qué se debe que en los orígenes de la ciencia moderna encontremos tantos astrólogos, el caso de Kepler, o estudiosos en la alquimia, como Newton?

En la investigación estoy estudiando el no dualismo, de manera que a las preguntas anteriormente formuladas respondo que no y lo sustento en dicha forma de pensar. Por ello, no se apuesta por una sustitución de algo por su pretendido contrario —por ejemplo, el pensamiento mágico por el racionalismo— tal y como ha sido habitual en la historia de Occidente; en la investigación se propone la coexistencia y el uso prioritario (o simultáneo) de uno u otro dependiendo del objetivo o de la área del conocimiento, un poco a la manera del viejo debate filosófico entre el

logos y el *mbytos*, resulta finalmente necesario el uso de ambos, retornando el sentido que tenían ambos términos en la Grecia de la Antigüedad.

Los problemas sociales generados como consecuencia del pensamiento dualista binario son evidentes —fragmentación de un fenómeno unitario como la vida, escisión y enfrentamiento entre los diversos sectores sociales sin posibilidad de acuerdos, por parciales que sean, catástrofes ecológicas—, pero también acarrea consecuencias en aquello que estudio en la tesis, en la teoría del arte, ya que en general en las nuevas corrientes de interpretación se menosprecia el papel del pensamiento mágico para comprender en qué consiste el arte, cuando en realidad tiene un papel crucial, debido a que resalta como uno de las principales razones que lo explica.

En la tesis espero demostrar que la cosmovisión mágica tiene su valor; quizá algunos lo consideren en las antípodas de la física mecanicista y el pensamiento científico actual; sin embargo, las apariencias pueden resultar engañosas, lo que obliga a repetir la pregunta: ¿por qué si no iba estar el pensamiento mágico en los orígenes de la revolucionaria mentalidad científica en el XVI y el XVII, al menos parcialmente? Esa ancestral manera de entender universo y ser humano sigue teniendo margen de aplicación en la sociedad digital, al menos según se defiende en el estudio.

Pero corrientes de pensamiento mágico hay muchas en la historia de la cultura. Entre todas ellas estudio especialmente el hermetismo, una de las corrientes mágicas más importantes en la cultura europea, fundamental sobre todo en la revolución renacentista, justo cuando Ficino realizó la traducción del principal texto, el *Corpus hermeticum*. Como dice el protagonista de *La montaña mágica*, Hans Castorp: «"Hermetismo" está muy bien dicho, señor Naphta. "Hermético", me gusta. Es una verdadera palabra de magia, con asociación de ideas indeterminadas y lejanas» (Mann 1969: 737).

Al principio del *Corpus hermeticum*, cuando relata la cosmogonía desde el criterio de la escuela, se enuncia una imagen que, a mi juicio, será importante en las revoluciones científicas del Renacimiento: una luz de un número incalculable de potencias en un mundo sin límites se manifiesta en su visión, mientras el fuego mantiene una posición fija (Coopenhaver 2000: 112). Aparecen dos ideas clave en el desarrollo científico posterior: el sol central en posición fija y el universo infinito, sin límites. Esas ideas e imágenes retornarán con fuerza desde mediados del siglo XV, con Ficino, y serán muy importantes ya que prefigurarán la revolución copernicana,

igual que teorías que avanzan la cosmovisión heliocéntrica —aunque, claro, no todo el material del *Corpus hermeticum* lo es.

Giordano Bruno, por ejemplo indicará el mencionado influjo hermético en las nuevas ideas filosóficas del humanismo renacentista. Bruno elogió a Copérnico por recuperar viejas ideas presocráticas y pitagóricas y pulirlas para enfrentarse con las teorías aristotélicas reinantes (Garin 1981: 280-283)¹. Gómez de Liaño ahonda en ese marco conceptual de la tradición hermética y de la pitagórica que serviría de rampa de lanzamiento para Copérnico. Según el pensador español, el autor del archifamoso giro apuntaba a las palabras de Hermes Trismegistos sobre el sol como «visible *deum*» (Bruno 2007: 159-160).

El hermetismo servirá como autoridad desde el renacimiento como fuente de un criterio mágico; influirá por ejemplo en los libros de alquimia o en los grimorios de magia, cuyo material gráfico se analiza en la investigación, obras con fuerte contenido simbólico, y con las que durante décadas se pretendió crear una lengua especial, la de la imaginación, para compartir información sin necesidad de compartir idioma. El modelo mítico de esa lengua sagrada se hallaba en los jeroglíficos, un ensueño que se prolongó hasta el siglo XVII, y que fue sustituido finalmente por las matemáticas.

La teoría de la imagen sagrada se separa sustancialmente de la que se tiene en la sociedad contemporánea, según las teorías de la semiótica; pero en el hermetismo la imagen no representa sino que comparte sustancia, sirve para revelar un conocimiento que no podría expresarse de otra manera, que requiere no solo de una mente literal sino que también sepa entender símbolos y metáforas.

En el estudio de la imaginación y de esa lengua propia por imágenes simbólicas con intención sagrada se encuentra el punto de partida del estudio. Al tiempo que se analiza, en la tesis se elogia la facultad cognitiva de la imaginación y se la reivindica en la vida, no solo en las artes, sobre todo en su acepción hermética de imaginación viva, genuina o activa, una manera de acceder a niveles sutiles de realidad. Aquello de hacer visible lo invisible. Se propone el arte, el dominio del imaginario y la magia como formas de transmisión de conocimientos; así fue considerada la

¹ Sobre el marco hermético-pitagórico para la concepción heliocéntrica de Copérnico: Garin 1981: 275 y 297-298.

imaginación, el hecho artístico o los reinos psíquicos desvelados por ellas hasta la irrupción de la reforma y contrarreforma por un lado y del racionalismo por el otro.

La imaginación ha servido según su función de concebir nuevos modos de realidad, pero la apertura que supone ha sido interpretada como un peligro por diversos grupos y mentalidades. La aparición de teorías que otorgaban un papel fundamental a lo etérico, lo astral, lo metafísico, lo simbólico y otras variantes ha precedido varios periodos de la cultura en occidente caracterizados por un gran cambio respecto a lo previo, con una radical modificación de los parámetros culturales hegemónicos, tal y como sucedió por ejemplo en la Tardo Antigüedad, el Renacimiento, durante el Romanticismo, el Simbolismo, la Abstracción, el Surrealismo o la Contracultura.

La tesis estudiará en especial fenómenos producidos a partir del siglo XVI (del Renacimiento, en una periodización clásica), porque a las culturas de la Antigüedad o de la Edad Media la creencia en otras dimensiones y seres feéricos resultaba mayoritaria: deidades, daimones o ninfas en la primera, ángeles y demonios en la segunda. Pero desde el siglo XVI este tipo de mentalidad pasa a reprimirse, en una negación del valor de lo imaginativo como forma de conocimiento frente a la fe primero, al dato empírico o al hecho positivo más adelante.

Grupos de pensadores, artistas, científicos y magos se sirvieron de la imaginación para elaborar sus trabajos, mientras que los artistas la aprovecharon como forma de transmitir saberes; al pertenecer al ámbito de la historia del arte, el interés de la tesis se centrará en los artistas, con los poetas panteístas románticos, los simbolistas influidos por la teosofía, la vinculación entre espiritismo y decadentismo, el orientalismo o el chamanismo durante la contracultura, y un largo etcétera de vasos comunicantes entre ambas formas de saber; en la investigación se tendrá una atención especial hacia los neoplatónicos y herméticos del renacimiento florentino, con Ficino como caso ejemplar. En la tesis se estudiarán estos periodos, pero se evitará seguir el esquema de un tratado historiográfico tradicional, con una ordenación basada en introducciones diacrónicas, sino mediante una mirada de soslayo, filtrando ese contenido a la exposición del tema principal en cada capítulo; en general, la información se expondrá de manera preferentemente sincrónica —aunque por ejemplo sí que se dedicará algunos apartados a las ideas sobre la imaginación en la historia de la cultura.

Para el propósito de análisis no interesa tanto establecer un marco de historia de las ideas de corte hegeliano, con una evolución (o involución) de la cultura, como mostrar algunos recursos de la mentalidad mágica que perviven durante los siglos de la modernidad, especialmente en un ámbito, el artístico, que se inserta por completo en la mentalidad mágica ya desde sus orígenes. Mostrar la pervivencia de algunos de estos recursos —la fuerza del ritual, el poder sugestivo, la capacidad simbólica—, así como sus mutaciones, sí que será una de los grandes objetivos del estudio.

En la historia de la cultura de los últimos siglos se encuentran grupos de artistas o de comitentes que han mantenido los rescoldos del pensamiento mágico; frente a ellas, tendencias aspirantes a la hegemonía las han reprimido desde posiciones intelectuales muy diversas e incluso enfrentadas, sin lograrlo por completo, ya que la realidad féérica ha encontrado vías de escape y de expresión tanto en el núcleo de la cultura popular y comercial como en ciertos grupos artísticos, precursores participantes en las grandes renovaciones artísticas, frecuentemente cuando estas apenas habían comenzado. Sin embargo, no se pretenderá seguir un esquema maniqueísta, en el que un grupo de elegidos se enfrenta a las fuerzas de la opresión, según la poética del artista-héroe; recordemos que el fondo teórico de la investigación es decididamente no dual.

Carece de importancia, al menos para este estudio, si las dimensiones etéreas existen positivamente, si sus reinos pueden medirse, cartografiarse sus regiones, contabilizarse la población féérica. La realidad puede interpretarse en clave astral sin, por supuesto, confundirla con un hecho positivo. No se trata de buscar el sensacionalismo barato que a menudo caracteriza lo etiquetado como ocultismo. Lo relevante para el estudio radica en intentar constatar si esa forma de interpretar la vida resulta consubstancial al ser humano; por tanto, refrenarla o incluso intentar eliminarla puede provocar un desgarró cultural, que puede traducirse en una sociedad esquizofrénica y medicalizada.

Que, pese a los siglos de represión en occidente —en varias culturas orientales la cultura hegemónica todavía permite una cosmovisión que acepta lo féérico—, no se haya podido erradicar modos y recursos de la mentalidad que prima lo imaginativo sería una evidencia de lo inevitable de ese impulso humano. Al contrario: en su continua pervivencia se ha transmutado en nuevas e inéditas versiones, como los alienígenas, el éxito posmoderno de superhéroes, lo vinculado a la Nueva Era, con sus formas posmodernas de comunidad y ritual, o los continuos éxitos de sagas de fantasía más o menos elaboradas, como la Tierra Media, los vampiros de Anne

Rice, o que el mayor superventas de las últimas décadas, Stephen King, adscriba su estilo al género fantástico. Lo imaginativo todavía prolifera, aunque se lo haya denostado culturalmente, arrinconado a los márgenes de la serie Z, el amarillismo periodístico o las estafas de incautos.

En definitiva, se expondrá que esta cosmovisión está aquí —como los fantasmas en la película de terror *Poltergeist* (1980)—, que sigue afectando en el presente, convertida en un agujero negro, invisible en los medios prestigiosos de adquisición de conocimiento, al estar condenada al ostracismo del menosprecio público, pero plenamente en activo. Se la detecta por su efecto sobre los demás.

La tesis es completamente interdisciplinar. Aparecen temas y enfoques propios de la historia del arte, pero también de la literatura o del cine; además, una parte se dedica a la historia de la cultura, de la magia y de la ciencia, al tener un gran peso el hermetismo en los orígenes de la mentalidad científica actual, durante los siglos XVI y XVIII; también se abordan cuestiones propias de la antropología, con una reflexión sobre los orígenes del arte durante la Prehistoria; otra área del conocimiento fundamental es la filosofía, con la base intelectual de la propuesta en el no dualismo; vinculado a este planteamiento —con pensadores como Empédocles, Plotino, Nicolás de Cusa o Bruno—, también se investigan temas relacionados con la historia de las religiones y la mitología comparada; así mismo, hay algunos apuntes de psicología, con el psicoanálisis, sobre todo el junguiano, y algo de psicología cognitiva con su estudio de la mente metafórica.

Un poco seguimos el ejemplo magistral de Pitágoras, de Platón, de Plotino o de los pansofistas en el XVI y XVII, quienes pretendían combinar todas las áreas del conocimiento, con saberes en apariencia tan alejados —al menos para una mentalidad actual— como la espiritualidad, la ciencia, las matemáticas, las artes, la astronomía, la mitología o la filosofía.

En cuanto a métodos y corrientes, aunque algunos pensadores del círculo de Eranos —Eliade, Jüing, Corbin— cedan sus herramientas y planteamientos, no serán los únicos en servir como modelos de interpretación. Muchas otras escuelas y pensadores serán convocados a la tesis: historiadores de la cultura como Cassirer o Horkheimer y Adorno, filósofos como Walter Benjamin, pedagogos como Maxine Greene, antropólogos como Marcel Mauss o Michael Harner, analistas de la Grecia clásica como Patrick Hadot, Giorgio Colli o Festugière.

Un grupo que constituye uno de los principales ejes del discurso de la tesis es aquel englobado o reunido por el instituto Warburg; de él me interesan particularmente Frances Yates con sus estudios sobre aspectos espirituales del Renacimiento o entre los actuales con algún tipo de vínculo de estudios con la institución, Patrick Harpur o también Peter Kingsley. También todo lo que está suponiendo el riguroso enfoque historiográfico y la atención al ocultismo de los investigadores de la universidad de Ámsterdam, Wouter Hanegraaff y Marco Pasi.

Como toda tesis, se desea que lo analizado obtenga una buena repercusión, sea útil para investigadores y sociedad y haga avanzar aunque sea mínimamente el gran vehículo del conocimiento, más aún teniendo en cuenta que se propone la recuperación de una cosmovisión, una manera de entender el universo que cambiaría los paradigmas hegemónicos actuales.

Más aún en la cultura ibérica, y es que, no siendo totalmente marginal mi planteamiento dentro de las formas de interpretar el arte actuales —hay pensadores, grupos de investigación o incluso institutos y universidades con las que tengo afinidad—, sí que es minoritario en España, con lo que ello implica; cabe apuntar que este enfoque contrario a estudiar estas cuestiones se produce sobre todo en España, donde hay relativamente pocos colegas interesados por estas cuestiones de la imaginación activa, el pensamiento mágico y su plasmación artística, mientras que en otras partes del mundo, para comenzar en la propia academia europea, sí resulta bastante más habitual.

En cualquier caso, la perspectiva desde la cual se plantea la investigación sí que es importante, ya que el dualismo o el no dualismo afecta a niveles esenciales de nuestra cultura; muchos de los conflictos más severos que sufre nuestra sociedad actualmente se incardinan en la mentalidad maniqueísta; ese tipo de mentalidad prefiere buscar y encontrar enemigos externos, antes que posibles zonas de encuentro, con lo que se convierte en algo casi imposible empatizar con el otro, situarse en su manera de situarse en la vida; sin esa capacidad de ponerse en la posición del otro, no puede alcanzarse ningún tipo de acuerdo con él.

El dualismo acarrea consecuencias en múltiples niveles, como el ecológico, en cuya raíz se encuentra la separación excesiva entre sujeto y objeto —además de la noción de que el sujeto puede hacer uso indiscriminando de un objeto, concebido como algo sin alma—, la hiperinflación del sujeto, con lo que ello implica —asunto hermano con el anterior—, el riesgo continuo a no aceptar tesis opuestas, derivado del monismo cultural, preocupante sobre todo cuando se ostenta la vara de mando, o una noción literalista en las academias y en la ciencia,

como sucede con el cientificismo, que supone una enorme pérdida en la capacidad simbólica del ser humano; relacionado con esta cuestión vinculado, la pérdida del conocimiento sobre el lenguaje del alma, el de los símbolos, por tanto, con el consiguiente riesgo de sucumbir ante unas imágenes al no saber como manejarlas. Todos estos riesgos se mencionan en la tesis o bien se deducen de las hipótesis expuestas.

Bibliografía

- ABERTH, Susan L. (2004). *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Aldershot, Hampshire: Lund Humphries.
- ALCIATO (1993). *Emblemas (edición y comentarios de Santiago Sebastián)*. Madrid: Akal.
- ANGLO, Sydney (ed.) (1977). *The Damned Art. Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge & Kegan Paul.
- BALSACH, Maria-Josep (2007). *Joan Miró*. Barcelona: Galaxia Guttenberg.
- BATTISTINI, Matilde (2007) *Astrology, Magic, and Alchemy in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- BENJAMIN, Walter (2010). *Imágenes que piensan (Obras, libro IV / vol. 1)*. Madrid: Abada, 2010.
- BLAKE, William (1998). *The Continental Prophecies. Blake's Illuminated Books. Volume 4*, Princeton: Princeton University Press.
- BROEK, Roelof van den y HEERTUM, Cis van (ed) (2000). *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition*. Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica.
- BRUNO, Giordano (2007). *Mundo, magia, memoria (edición de Ignacio Gómez de Liaño)*. Madrid: Biblioteca nueva.
- CASEY, Jane, PARMESHWAR Ahuja Naman, WELDON (2003). David. *Presència divina. Arts de l'Índia i els Himalàies*. Barcelona, Milán: Casa Àsia, 5 Continents Editions.
- CASSIRER, Ernst (1971). *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*. México: Fondo Cultura Económica.
- CLARKE, Susanna (2006). *Jonathan Strange y el señor Norrell*. Barcelona: Círculo de lectores.
- COPENHAVER (ed.) (2000). *Corpus hermeticum*. Madrid: Siruela.
- CORBIN, Henry (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona: Destino.
- CORBIN, Henry (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela.
- COULIANU, Ioan P. (1993). *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*. Barcelona: Paidós.
- DURAND, Gilbert (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- ECCHER, Danilo (ed.) (2000). *L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo / Shadow of Reason. Exploring the Spiritual in European Identity in the 20th Century*. Milano: Charta.
- ELIADE, Mircea (1984). *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor.
- ELIADE, Mircea (1990). *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza.

-
- ELIADE, Mircea (1999). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- FAIVRE, Antoine (2000). “Introducción I”. En FAIVRE, Antoine y NEEDLEMAN, Jacop (comp.). *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Barcelona: Paidós (9-22).
- FEYERABEND, Paul (2011). *The Tyranny of Science*. Cambridge: Polity Press.
- FLOR, Fernando R. de la (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza editorial.
- FLOR, Fernando, R. de la (1996). *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- FOUCAULT, Michael (1985). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- GARIN, Eugenio (1981). *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica.
- GILLY, Carlos y HEERTUM, Cis van (eds.) (2002). *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The influence of Hermes Trismegistus. Vol. 1*. Firenze: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia y Biblioteca Philosophica Hermetica, Ámsterdam.
- GINZBURG, Carlo (1989). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- GOMBRICH E. H. (2001). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2*. Madrid: Debate.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid: Taurus.
- HADOT, Pierre (2004). *Plotino o la simplicidad de la mirada*, Barcelona: Alpha Decay.
- HARNER, Michael (2013). *Cave and cosmos: shamanic encounters with another reality*, Berkeley: North Atlantic Books.
- HARPUR, Patrick (2006). *El juego secreto de los filósofos*. Vilaür: Atalanta.
- JÜNG, Carl Gustav (2005). *Obra completa, volumen 12: Psicología y alquimia*. Madrid: Trotta.
- KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas (2004). *El juego áureo*. Madrid: Siruela.
- LACHMAN, Gary (2011). *The Quest for Hermes Trismegistus*. Edinburgh: Floris Books [e-book].
- LENNEP, Jacques van (1978). *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid: Nacional.
- MAIER, Michael (2007). *La fuga de Atalanta*. Vilaür: Atalanta.
- MANN, Thomas (1969). *La montaña mágica. Vol. 2*. Barcelona: Círculo de lectores.
- MARTÍNEZ, Noemí (2009). *Ana Mendieta: restablecer el vínculo con la naturaleza*. Madrid: Envida.
- MEAKIN, David (1995). *Hermetic Fictions. Alchemy and Irony in the Modern Novel*. Bodmin: Keele University Press.

-
- MILLER, Patricia Cox (1998). *Dreams in Late Antiquity. Studies in the Imagination of a Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- PANIKKAR, Raimon (2012). *El ritme de l'ésser. Les Gifford Lectures*. Barcelona: Fragmenta.
- PLOTINO y PORFIRIO (1992). *Enéadas I (Libros I-II) y Vida de Plotino*. Madrid: Gredos.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA (1990). *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- REGUERA, Isidoro (1985). *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*. Madrid: Libertarias.
- RENAU NEBOT, Xavier (ed.) (1999). *Textos herméticos*. Madrid: Gredos.
- SZULAKOWSKA, Urszula (2011). *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- TUCHMAN, Maurice (org.) (1987). *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Abbeville Press Publishers.
- TURNER, Robert (1989). *Elizabethan Magic. The Art and the Magus*. Longmead: Element Books.
- VIDAL AULADELL, Felip (2014). *El valor de la experiencia en la publicidad de la significación* [tesis doctoral]. Madrid: E-Prints Complutenses.
- VINATEA SERRANO, Eduardo (2005). *Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño* [tesis doctoral]. Madrid.
- WALKER, D.P. (2003). *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella* University Park: Pennsylvania University Press.
- WAMBERG, Jacob (ed.) (2006). *Art & Alchemy*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- WARNOCK, Mary (1976). *Imagination*. Londres: Faber & Faber.
- WEBSTER, Charles (1988). *De Paracelso a Newton. Magia en la creación de la ciencia moderna*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- WESTMAN, Robert S., y MCGURIE, J.E. (1977). *Hermeticism and the Scientific Revolution*. Los Angeles: The William Andrews Clark Memorial Library, University of California.
- WIND, Edgar (1972). *Los misterios paganos del renacimiento*. Barcelona: Barral.
- YATES, Frances A. (1974). *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.
- YATES, Frances A. (1987). *Theatre of the World*. London: Routledge.

Préstecs de l'àrab a l'amazic en un domini de vocabulari bàsic: les parts del cos

Carla Ferrerós Pagès
Universitat de Girona
carla.ferrerros@udg.edu

Resum

Els estudis sobre el lèxic amazic estan d'acord a afirmar que aquesta llengua conté nombrosos manlleus que provenen d'altres llengües, especialment de l'àrab. Alguns autors, no obstant, afirmen que els referents etiquetats per lèxic bàsic sovint no són préstecs, però en el curs de l'elaboració d'un estudi més ampli hem constatat que hi ha un conjunt de parts del cos etiquetades per mots d'altres llengües més o menys integrats a la morfologia amaziga. L'objectiu d'aquesta recerca és analitzar els manlleus presents en el domini de les parts del cos en amazic rifeñy, però també els tipus de referents que etiqueten aquests préstecs. És a dir, no només analitzarem el lèxic sinó que també ens centrarem en aspectes semàntics que poden haver motivat la introducció de mots manlleus. A la vegada, veurem si els informants entrevistats són conscients de l'origen extern d'aquestes paraules.

Abstract

Authors who studied Berber lexicon claim that this language contains many loanwords from other languages, especially from Arabic. Some experts, however, claim that categories labeled by basic vocabulary are hardly ever named by loans, but we verified that there is a set of body parts labeled by words from other languages more or less integrated in the Berber morphology. The goal of this research is to analyze the loanwords present in the domain of body parts in Tarifit Berber, but also the kind of references labeled by these loans. So we will not only analyze the lexicon: we will also focus on semantic aspects that may have motivated the introduction of new words. At the same time, we will observe if the interviewed speakers are aware of the external origin of these words.

Paraules clau: manlleus, àrab, amazic, parts del cos

1. Presentació

En aquest article presentarem un estudi descriptiu sobre manlleus de l'amazic a altres llengües, principalment l'àrab, en un domini semàntic bàsic com és el de les parts del cos. Segons Kossmann (2009), en la varietat rifenya de l'amazic, el tarifit, un 53% dels mots són d'origen extern, tot i que hem de tenir en compte que molts d'aquets mots que vénen d'altres llengües estan plenament integrats a la morfologia amaziga, són antics i els parlants no tenen consciència que siguin préstecs.

Tot i la diversitat dialectal que presenta la llengua amaziga (Naït-Zerrad 2001), actualment està en procés d'estandardització. Malgrat que el 2011 se li va reconèixer l'estatut de llengua oficial al Marroc, les circumstàncies polítiques i socials del país fan difícil la normalització de l'amazic a tots els àmbits (educació, mitjans de comunicació i administració).¹ En ple procés d'estandardització d'aquesta llengua s'ha obert un debat sobre si els manlleus (i quins manlleus) han de ser substituïts per mots propis. Les propostes que es fan en aquest sentit tendeixen a recollir paraules de la varietat tuareg, més conservadora, i promoure-les des dels àmbits universitaris, encara que amb poc èxit.

Tot i que autors com Chaker afirma que «les termes désignant les différentes parties du corps et les diverses espèces d'animaux et d'arbres sont très généralement restés berbères» (Chaker 1984 : 226), hi ha força mots per a parts del cos que són manlleus de l'àrab i de llengües romàniques (com *pindisi* 'apèndix', de l'espanyol, o *azllif* 'cap', de l'àrab). Al llarg del temps, per qüestions històriques i geogràfiques, l'amazic ha tingut contacte amb altres llengües com ara el púnic, el llatí, l'àrab i, més recentment, llengües romàniques com el francès i, en el cas del rifyen, l'espanyol, tal com es pot observar a la base de dades de préstecs de l'amazic elaborada per Kossmann (2009). En aquestes situacions de contacte lingüístic l'amazic ha rebut una forta influència lèxica d'aquestes altres llengües (Chaker 1984: 216; Taïfi 1997: 61; Ameer 2011). La majoria dels manlleus lèxics de l'amazic vénen de l'àrab, encara que alguns dels més recents provenen de llengües romàniques i també tenen una presència important (Kossmann, 2013).

Segons Taïfi (1997: 66), els manlleus de l'àrab generalment s'han adaptat a la morfologia de la llengua amaziga. Com en totes les llengües afroasiàtiques, les arrels dels mots amazics són

¹ Per a una anàlisi aprofundida sobre l'oficialització de l'amazic al Marroc i a Algèria, i les implicacions polítiques i socials que comporta, vg. Chaker (2013).

consonàntiques, i les vocals realitzen una funció morfològica. Les formes dels mots flexionades (i, en menor mesura, derivades) són fruit de processos d'afixació d'altres elements vocàlics i consonàntics, però també de la modificació de l'organització vocàlica en les paraules i de la qualitat de les consonants de l'arrel (Lamuela 2002: 19; Boukhris *et al.* 2008). Els substantius es flexionen en gènere, nombre i estat (l'estat varia segons la funció i situació dels substantius en l'oració). El morfema de masculí és Ø i el de femení és un morfema discontinu *t...(t)*. La primera vocal dels substantius indica estat lliure o d'annexió. Pel que fa al nombre, els substantius poden ser singulars o plurals. El procediment regular de formació de plural consisteix a canviar la primera vocal del mot singular (habitualment, *a*) en *i*, i a afegir el sufix *-n* en els mots masculins, o *-in* en els femenins. Tal com havíem avançat, alguns mots procedents de l'àrab s'han adaptat a aquests processos morfològics. Per exemple, el mot àrab **پ** (**ǰi'r**) 'cabells' passa a ser, en amazic, *acaer*, és a dir, s'afegeix la vocal d'estat *a-* a l'inici de la paraula.

Altres paraules no s'han adaptat a la morfologia amaziga però sí a la fonètica: algunes, per exemple, mantenen el so [l-] corresponent a l'article definit de l'àrab, però aquest so inicial es pronuncia [r], ja que en gran part de l'àrea dialectal del tarifit, la /l/ etimològica esdevé /r/. Així doncs, el mot procedent de l'àrab *lb.lq* 'campaneta', no està integrat morfològicament però sí fonèticament, i es pronuncia [rhrq]. De totes maneres, tal com continua explicat Taïfi (1997: 66), com que l'amazic i l'àrab són llengües afroasiàtiques totes dues i, per tant, amb característiques estructurals comunes, els manlleus de l'àrab s'integren fàcilment al sistema morfològic amazic (flexiu i derivatiu).

2. Els manlleus de l'amazic en el domini semàntic de les parts del cos

En aquest apartat determinarem quins mots per a parts del cos són manlleus i descriurem la concepció que en tenen els parlants (és a dir, si són conscients que són d'origen extern o no).² A continuació classificarem aquests mots en tres grups, seguint el criteri següent: si han substituït, i de quina manera, mots propis de la llengua, és a dir, si han omplert un buit lèxic (2.1), si han substituït un mot genuí (2.2) o si han especialitzat el significat del mot equivalent amazic (2.3). En

² Hem realitzat entrevistes a 14 informants rifenys de diferents edats, sexe i nivell d'estudis, un cop buidats els diccionaris amazics següents: Serhoual (2002), Sarrionandía i Ibáñez (2007) Múrcia (en curs d'elaboració), Destaign (2007), Naït-Zerrad (1997, 1999, 2002), Taïfi (1991), Dallet (1985, 1982), Foucauld (1951-1952). Per a l'àrab, hem utilitzat els diccionaris de Wehr (1993) i Reig (1999).

cada grup, especificarem els tipus de manlleus que s’hi recullen, tenint en compte el grau d’integració morfològica, la freqüència d’ús i la concepció que en tenen els parlants:

2.1. Mots que etiqueten parts del cos tradicionalment no etiquetades en amazic

A continuació reproduïm en una llista els mots amazics amb la traducció catalana al costat entre cometes simples, seguits de la paraula d’origen i l’idioma de què vénen:

(1)	<i>pindisi</i>	‘apèndix’	<i>apéndice/ appendice</i> (espanyol / francès)
(2)	<i>santurat</i>	‘cintura’	<i>cintura/ ceinture</i> (espanyol / francès) ³
(3)	<i>mrurat</i>	‘ovaris’	<i>marara</i> (àrab ‘bufeta’)

Els mots de la llista anterior són tots d’introducció recent, i dos vénen de llengües europees, probablement de l’espanyol, perquè no tenim constància que hi hagi la mateixa forma lèxica en altres dialectes de l’amazic, i el rifeny ha tingut més contacte amb l’espanyol que amb altres llengües romàniques. Segons Kossmann (2009), aquests préstecs han entrat a la llengua amaziga en dates posteriors a 1900, després de l’ocupació espanyola del Rif.

Aquests manlleus, tal com hem indicat, omplen un buit lèxic, és a dir, s’introdueixen a la llengua per la necessitat d’anomenar alguna cosa que fins aquell moment no s’etiquetava. En aquests casos, els parlants entrevistats són conscients que utilitzen manlleus, tal com es desprèn d’aquestes paraules d’un dels informants entrevistats:

«això... *qqarn-as... pindisi* [‘es diu apèndix’]. És francès, o català, o castellà... és llatí. No hi ha un terme especial en amazic... No recordo. Però sé que la gent diu *pindisi* quan va a l’hospital perquè fa mal i rebenta, i li vas a operat... dius *pindisi*.»

Els mots d’aquest grup no estan integrats al sistema morfològic i fonètic de l’amazic, i són d’ús poc freqüent, perquè designen parts del cos a què no ens referim sovint a converses quotidianes. Així, per exemple, a molts parlants els costa diferenciar ‘ovaris’ d’altres parts del sistema reproductor femení, i sovint dubten sobre a què fa referència el mot *mrurat*, fet que indica el poc ús que es fa d’aquest manlleu.

³ Probablement s’ha incorporat a l’amazic a través de l’àrab, tal com suggereix la terminació en *-at*, típica dels plurals femenins regulars d’aquesta llengua.

2.2 Manlleus que originen un procés de substitució

A continuació reproduïm una llista de mots amazics amb la traducció en català al costat entre cometes simples i l'arrel àrab de procedència. A sota de cada préstec hi reproduïm el mot amazic substituït.

- | | | | |
|-----|--|-------------|--|
| (4) | <i>ljst</i>
<i>arrimt</i> | ‘cos’ | jsd (àrab marroquí i clàssic) |
| (5) | <i>lwalda</i>
<i>taeddist tamɜ:ɜ iant</i> | ‘matriu’ | wld (àrab marroquí i clàssic) |
| (6) | <i>lh.q</i>
<i>taglult</i> | ‘campaneta’ | h.qq (àrab marroquí i clàssic, ‘gola’) |
| (7) | <i>aɜllif</i>
<i>iyf</i> | ‘cap’ | zlf (àrab marroquí, ‘cap rostit d’animal’) |
| (8) | <i>aɜnfir</i> | ‘cara’ | znfr (àrab marroquí ‘musell’) ⁴ |

Les paraules de la llista anterior són introduïdes a la llengua amaziga a partir de l’ocupació àrab del Nord d’Àfrica. No tenim dades de les dates aproximades, Kossmann (2009) ofereix un marge temporal molt ample, entre l’any 700 i el 1900. Segurament el fet que estiguin més o menys integrades a la morfologia amaziga seria un indicador de la data d’incorporació a la llengua: com més integrades, més antigues. Així doncs, probablement *aɜllif* i *aɜnfir* formen part de l’amazic des de més antic que no pas *lh.lq* o *ljst*, que encara conserven la *l-* inicial, corresponent a l’article definit de l’àrab.

Els mots integrats *aɜllif* i *aɜnfir* han substituït del tot l’equivalent amazic, fet que també podria ser un indicador de l’antiguitat de l’entrada d’aquests dos mots a la llengua. No hi ha mots rifenys genuïns per etiquetar ‘cap’, per exemple: *iyf* no és un mot que els parlants entrevistats coneguin. Pel que fa a *aɜnfir*, malgrat que sí que existeixen mots genuïns per designar ‘cara’, els derivats expressius s’han generat tots a partir d’aquesta forma de provenença àrab.

Alguns dels mots de la llista, com *ljst*, no han generat encara del tot el procés de substitució, i

⁴ Aquest últim cas és especial: en amazic, *aɜnfir* és un mot expressiu sobre el qual s’han construït morfològicament més paraules expressives. De fet, doncs, no és que substitueixi pròpiament un mot genuí, sinó que les derivacions expressives no es fan partint de la paraula amaziga, sinó del préstec.

coexisteixen amb la forma genuïna: *ljst* amb *arrimt* i *lvalda* amb *taeddist tamzɣiant* (literalment ‘panxeta petita’, molt més utilitzat per designar ‘matriu’). En aquests casos, els parlants entrevistats fan servir més els mots amazics que no pas els manlleus, que coneixen però no utilitzen tant.

Els informants entrevistats, en aquests casos, són conscients de fer servir préstecs, excepte pel que fa als dos últims (*azllif* i *aznfir*), segurament pels motius que ja hem explicat: han substituït del tot paraules amazigues i s’han integrat a la morfologia i la fonètica d’aquesta llengua. A més, són dos mots d’ús més freqüent que no pas d’altres com els que designen ‘matriu’ o ‘campaneta’.

2.3. Manlleus que originen una especialització del significat del mot amazic

A continuació reproduïm una llista de paraules amazigues amb la traducció en català al costat entre cometes simples i el mot de procedència. A sota de cada préstec hi reproduïm el mot amazic amb el significat d’origen i tot seguit l’especialitzat.

- | | | | |
|------|----------------------|--------------------|--------------------------------------|
| (9) | <i>pankrias</i> | ‘pàncrees’ | <i>páncreas/ pancréas</i> (espanyol) |
| | <i>inarfd.</i> | ‘melsa / pàncrees’ | > ‘melsa’ |
| (10) | <i>lmaɣdda</i> | ‘estómac’ | <i>m‘ da</i> (àrab) |
| | <i>stumagu</i> | ‘estómac’ | <i>estómago</i> (espanyol) |
| | <i>taramant</i> | ‘estómac’ | > ‘part de dins de l’estómac’ |
| (11) | <i>acaɛr</i> | ‘cabells’ | <i>ʃi‘r</i> (àrab) |
| | <i>acumwaf</i> | ‘cabells’ | > ‘cabells llargs’ |
| (12) | <i>lmuxx / laɛql</i> | ‘cervell’ | <i>mx</i> (àrab) |
| | <i>alli</i> | ‘cervell’ | > ‘cervell, òrgan físic’ |

A la llista anterior hi hem reproduït mots d’origen romànic i d’altres d’origen àrab. Els que vénen de l’espanyol són d’incorporació més recent que els altres: tal com hem indicat a 2.1, i com afirma Kossmann (2009), la introducció a la llengua amaziga és posterior a 1900. Els préstecs àrabs, en canvi, i segons el mateix autor, són tots anteriors, encara que probablement els que no estan integrats a la morfologia amaziga, *lmaɣdda*, *lmuxx* i *laɛql*, són, o bé més recents, o bé d’ús menys freqüent. Dos d’aquests préstecs no integrats a la morfologia estan adaptats fonèticament: la *l-* inicial corresponent a l’article de l’àrab de *lmuxx* i *laɛql* es pronuncia [r-] en la majoria de zones de l’àrea dialectal rifenya de què provenen els informants entrevistats.

En aquesta llista hi hem recollit uns quants préstecs que etiqueten parts del cos que ja eren anomenades per un mot amazic. La introducció del manlleu, però, ha provocat que el significat de la paraula amaziga s'especialitzés. Així, per exemple, el manlleu *acaer* ha fet que la paraula *acumwaf*, que en origen designava 'cabells', per a molts informants actualment etiqueti només 'cabells llargs'. El mateix passa amb la paraula amaziga *inarfd.*, que en origen designava tant el pàncrees com la melsa. Amb la introducció de *pankryas*, *inarfd.* ha especialitzat el seu significat i per a molts parlants, especialment per als més joves, designa només 'melsa'.

Els parlants són conscients de fer servir préstecs només en casos (8) i (9), que són de fet els que s'utilitzen menys freqüentment. Pel que fa als mots integrats al sistema morfològic de l'amazic, els informants entrevistats els costa reconèixer-los com a préstecs:

CAF:⁵ (...). Per cabells (...)?

KHE: *acumwaf*... per a una dona. *Acumwaf d azirar*, el cabell llarg.

CAF: en canvi per home...?

KHE: *acaer*.

CAF: però és la mateixa paraula que en àrab?

KHE: no. *Acaer*, no. *Acaer*.

CAF: a mi em sonen iguals...

KHE: *Caer*... ah, sí! Sí! És la mateixa!

A partir d'aquest fragment d'entrevista podem observar com el parlant no ha estat mai conscient que *acaer* fos un manlleu de l'àrab, segurament pel fet que és un mot molt utilitzat i ben integrat a la morfologia i la fonètica amazigues.

3. Conclusions

En aquest article hem fet una breu exposició sobre la presència en la llengua amaziga d'alguns mots procedents d'altres llengües en un domini semàntic bàsic com és el de les parts del cos. Aquest estudi s'ha basat en l'anàlisi de dades obtingudes a través del buidatge de diccionaris i d'entrevistes a catorze parlants amazics de diferents edats, sexe i nivell d'estudis. A partir

⁵ El codi de l'entrevistador i l'entrevistat, per preservar l'anonimat dels informants, està compost per les dues primeres lletres del nom i la primera del cognom. Així, Carla Ferrerós és CAF.

d'aquesta anàlisi de dades hem pogut obtenir un seguit de conclusions. Hem vist que hi ha alguns aspectes fonamentals a l'hora de descriure el fenomen del manlleu dins d'un domini de lèxic bàsic com és el de les parts del cos: en quin període històric s'ha produït el manlleu, el grau d'integració morfològica i/o fonètica, la consciència que els parlants tenen de fer servir un mot que ve d'una altra llengua, i la freqüència d'ús d'aquestes paraules, que a la vegada està relacionada amb el fet que aquests mots designin nocions considerades bàsiques o no.

Totes aquestes característiques que hem tingut en compte es relacionen entre si: que un mot no estigui integrat a la morfologia i a la fonètica amaziga pot relacionar-se o bé amb el fet que s'hagi manllevat més recentment o bé amb el fet que no s'utilitzi freqüentment perquè designa una noció considerada menys rellevant. En aquests dos casos els parlants probablement tindran la consciència d'utilitzar un manlleu més que no pas si el mot està ben integrat, és més antic i d'ús més freqüent, com hem vist que passava, per exemple, amb *acaer* 'cabells'.

Tal com hem avançat, aquest treball és introductori, però un estudi més aprofundit del fenomen del manlleu que tingués en compte totes aquestes variables i, sobretot, si el manlleu substitueix i de quina manera un mot propi, podria ser útil per a les decisions que s'han de prendre en un moment en què la llengua s'està estandarditzant. A partir d'aquest breu estudi introductori ja hem pogut observar, per exemple, algunes qüestions. En primer lloc, que hi ha un grup de manlleus que segurament són de difícil substitució per mots propis: els més antics, els integrats a la morfologia amaziga i els d'ús molt freqüent. En aquests casos, els parlants no tenen consciència d'utilitzar mots d'altres llengües. En aquest grup hi ha paraules com *azllif*, *aznfir* o *acaer*. També són de difícil substitució els mots que etiqueten nocions que no havien estat designades en amazic. Tot i que aquestes paraules són d'incorporació recent a la llengua i vénen de llengües romàniques, pel fet d'omplir un buit lèxic, no es podrien substituir amb un mot propi, sinó que s'hauria de recórrer a un neologisme. Els préstecs que són de més fàcil substitució, en canvi, són aquells que designen una realitat que ja és etiquetada per un mot genuí i que estan poc integrats a la morfologia amaziga, com *ljst* 'cos' o *hvalda* 'matriu'. De fet, els informants entrevistats, en aquests casos, utilitzen més freqüentment el mot propi que el d'origen extern.

Com hem avançat a la introducció, una de les qüestions clau del procés d'estandardització de la llengua és la de la integració o substitució dels préstecs per mots propis, habitualment neologismes creats a partir del tuareg, que és la varietat més conservadora. Un estudi d'aquest tipus, però més aprofundit, pot ser útil a l'hora de dur a terme una tasca com aquesta. El mateix

títol d'un article de Taïfi (1997) resumeix una situació polaritzada: "Le lexique berbère: entre l'emprunt massif et la néologie sauvage". La llengua amaziga conté molts mots d'origen extern, i hi ha especialistes partidaris de la substitució massiva d'aquestes paraules, i d'altres que afirmen que aquest desig de purificació podria provocar fàcilment la creació d'una llengua artificial que els mateixos parlants no serien capaços d'entendre.

Bibliografia

AMEUR, Meftaha. (2011) : “L’emprunt linguistique en berbère: identification, étendue et motivation”. Dins : METOUCHI, Amina (ed.) : *Parcours Berbères. Mélanges offerts à Paulette Galand-Pernet et Lionel Galand pour leur 90e anniversaire. Berber Studies* vol. 33. Còlònia: Rüdiger Köppe Verlag.

BOUKHRIS, Fatima *et al.* (2008): *La nouvelle grammaire de l’amazighe*. Rabat: Publications de l’Institut Royal de la Culture Amazighe.

CHAKER, Salem (2013): “L’officialisation de tamazight (Maroc/Algérie) : quelques réflexions et interrogations sur une dynamique aux incidences potentielles considérables”. Dins *Asinag. Revue de l’IRCAM*. Vol. 8: *L’officialisation de l’amazighe: défis et enjeux*.

CHAKER, Salem (1984) : *Textes en linguistique berbère (Introduction au domaine berbère)*. París: Editions du CNRS.

DALLET, Jean Marie (1982): *Dictionnaire Kabyle-Français. Parler des At Mangellat, Algérie*. París: Société d’études linguistiques et anthropologiques de France.

DALLET, Jean Marie (1985): *II Dictionnaire Français-Kabyle*. París: Societé d’études linguistiques et anthropologiques de France.

DESTAING, Edmond (2007): *Dictionnaire Français-Berbère. Dialecte des Beni-Snous* [reed. de Destaing, E. (1914)], París: L’Harmattan.

FOUCAULT, Charles (1951-1952): *Dictionnaire Touareg-Français. Dialecte de l’Abaggar*. 4 volums. París: Imprimerie Nationale de France.

KOSSMANN, Maarten (2009): “Tarifiyt Berber vocabulary”. Dins: HASPELMATH, Martin I TADMOR, Uri (eds.) *World Loanword Database*. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology, 1688 entries. Disponible a: <http://wold.livingsources.org/vocabulary/6>. Data de consulta: 15/12/2015.

KOSSMANN, Maarten (2013): *The Arabic Influence on Northern Berber*. Leiden/Boston: Brill.

LAMUELA, Xavier (2002): *El berber: estudi comparatiu entre la gramàtica del català i la del berber o amazig*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar i Família.

MÚRCIA, Carles (en curs d’elaboració): Diccionari amazic-català / català-amazic. msmun awal tamazivt-takatalant / takatalant-tamazivt. msmun awal tamaziyt-takatalant / takatalant-tamaziyt

NAÏT-ZERRAD Kamal (1997, 1999, 2002): *Dictionnaire des racines berbères (formes attestées)* (tres volums, fins a la <g>: vol. I, 1997; vol II, 1999; vol. III, 2002). París / Lovaina: Éditions Peeters.

NAÏT-ZERRAD Kamal (2001): “Esquisse d’une classification linguistique des parlers berbères”. Dins *Al-Andalus. Magreb. Estudios árabes e islámicos*. Revista del Área de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Cádiz, vol. 2, 8-9, p. 389-412.

REIG, Daniel (1999): *Dictionnaire Arabe-Français, Français-Arabe*. París: Larousse.

SARRIONANDIA, Pedro Hilarión i Esteban IBÁÑEZ ROBLEDO (2007): *Diccionarios Español-Rifeño y Rifeño-Español* (edició facsímil de IBÁÑEZ, Esteban (1944): *Diccionario Español-Rifeño*, Madrid: Ediciones de la revista “Verdad y Vida”, i IBÁÑEZ, Esteban (1949): *Diccionario Rifeño-Español (etimológico)*, Madrid: Imprenta y Editorial Maestre). Melilla: UNED – Barcelona: Edicions Bellaterra.

SERHOUAL, Mohamed (2002): *Dictionnaire tarifit-français*. Thèse de doctorat d’Etat des lettres. Université Abdelmalek Essaâdi, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Tétouan.

TAIFI, Miloud (1997): “le lexique berbère: entre l’emprunt massif et la néologie sauvage”. Dins : *International Journal of the Sociology of Language*. 123, Mouton de Gruyter.

TAIFI, Miloud (1991): *Dictionnaire Tamazight-Français (parlers du Maroc central)*. París: L’Harmattan.

WEHR, Hans (1993): *Arabic-English Dictionary: The Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic Paperback*. Milton Cowan, J. (ed.). Disponible a: <http://ejtaal.net/aa/#hw4=458,ll=1301,ls=5,la=1872,sg=485,ha=310,br=429,pr=71,aan=247,mgf=396,vi=179,kz=1027,mr=294,mn=587,uqw=723,umr=464,ums=393,umj=342,ulq=872,uqa=177,uqq=139,bdw=400,amr=283,asb=423,auh=701,dhq=237,mht=386,msb=105,tla=55,amj=329,ens=1141>. Data de consulta: 17/12/2015.

El sujeto intelectual: del deseo de saber a la emancipación

Jordi Gil Garcia

Universitat Autònoma de Barcelona

jordi.gg13@gmail.com

Resumen

Este artículo presenta un breve análisis sobre la curiosidad innata del ser humano. El conocimiento forma parte de un deseo natural del hombre, pero los medios de aprendizaje son diversos. Tomando el pensamiento de Rancière, se expone la necesidad de una emancipación intelectual para el desarrollo del individuo. Esta emancipación proveniente del conocimiento es una base fundamental en la escena política.

Abstract

This paper presents an analysis of the innate human curiosity. Knowledge is part of a natural man desire, but the ways of learning are different. Taking the thought of Rancière, is exposed the need for intellectual emancipation for the development of the individual. This emancipation from knowledge is basic on the current political scene.

Palabras clave: Aristóteles, emancipación, Rancière, saber

La actualidad social muestra cómo el saber ha sido fragmentado. Las universidades y la economía realizan una división entre conocimiento de primera categoría (ciencias) y de segunda (humanidades) (Barnés 2014). La velocidad de la economía junto con la crisis económica actual aún acentúan más esta división en el saber. El conocimiento se evalúa en función de la capacidad de poder ser rentabilizado, convirtiendo la producción de valor económico en fundamento indispensable para catalogar como útil un área del conocimiento. Es el aspecto de utilidad de los objetos, personas y conocimientos, lo que aporta combustible al motor de la economía mundial. Así pues, el dogma de nuestra sociedad es que únicamente aquello rentable económicamente puede perdurar. Con base en esta realidad, desarrollaré en este escrito las siguientes preguntas: ¿existe una tendencia natural del ser humano hacia el conocimiento?, ¿es el saber un medio para alcanzar una emancipación intelectual?, ¿cuál es el modo de alcanzar esta emancipación del sujeto?

En contraposición al aspecto crematístico del saber, mi opinión es que se debe contemplar el conocimiento, en todas sus áreas, como un fin en sí mismo. Al igual que Kant contempla el ser humano como una finalidad y no como mero medio, el conocimiento tiene esa capacidad de ser un fin por sí solo. La tecnificación de una habilidad no ha de ser la única finalidad de esta. El saber es como la *katana* de un gran artesano, donde se puede evaluar por habilidad para cortar, pero al mismo tiempo por la belleza de la artesanía.

En la primera frase de la *Metafísica* de Aristóteles, el autor habla de la importancia del conocimiento: «Todos los hombres por naturaleza desean saber». En tanto que seres humanos, los hombres y mujeres poseen de manera natural un deseo de conocer su entorno. La curiosidad por conocer el mundo en el que vive es lo que permite al hombre adquirir conocimiento de su entorno y de sí mismo. El saber es una condición fundamental del ser humano. Tomando el pensamiento de Aristóteles, es posible afirmar que no se puede considerar hombre (ser humano) a aquel sujeto que no desea por naturaleza conocer (Gómez Pin 1999: 27-28). Dicho de otro modo, no se considera humano al individuo que no es curioso. La afirmación que hace Aristóteles en la primera frase de la *Metafísica* se sustenta con estudios actuales. La biología y otras áreas científicas, dan la razón al filósofo griego. El ser humano posee aspectos innatos que fomentan la curiosidad. Por un lado, el ser humano, y la mayoría de los mamíferos, son curiosos por naturaleza. Esa curiosidad es la que permite conocer lo que le rodea, y adaptarse mejor a ese mundo. El conocimiento se convierte en una herramienta evolutiva para mejorar las probabilidades de supervivencia. Por otro lado, el conocer es un acto placentero en sí mismo. A

pesar de que en ocasiones el placer obtenido de la curiosidad es una herramienta del cerebro para desear conocer habilidades que favorecen la supervivencia, también se obtiene placer en el aprendizaje de saberes que no tienen una utilidad desde la perspectiva biológica. El conocimiento que, en un principio, parece carente de utilidad, por ejemplo, la música, la historia, las matemáticas puras, etc., suele ser el que produce un mayor placer en su aprendizaje. Así pues, el saber produce placer, pero ¿qué causa esta sensación de bienestar frente al conocer?

En el momento del aprendizaje de una materia, el cuerpo humano segrega dopamina al cerebro, provocando un placer intenso. La dopamina se encarga de la regulación de las motivaciones y deseos, provocando que se repitan conductas en las cuales se obtiene beneficio o placer. La dopamina segregada modula la eficacia de las percepciones recibidas, mejorando el mantenimiento de estas en el cerebro (memoria) para la realización de futuras acciones. Así pues, cuando un individuo estudia matemáticas y tras un lapso de tiempo comprende cómo realizar una fórmula y realiza esta de manera correcta, el cerebro segrega dopamina para incentivar esta conducta y repetirla en el futuro. El cerebro y la dopamina provocan placer en el individuo que aprende, para que continúe adquiriendo conocimiento en un futuro.

Dentro de la sociedad, el saber está correlacionado con la educación. La adquisición de conocimiento ha de realizarse mediante un instructor y un alumno. Mediante este esquema de aprendizaje tan arraigado en la sociedad, se ha estigmatizado el autoaprendizaje y se ha puesto el peso del conocimiento en las escuelas y maestros. Jacques Rancière, en su obra *El maestro ignorante*, muestra la necesidad de romper con la enseñanza clásica. Mediante un nuevo modo de educación es posible lograr lo que Rancière denomina “emancipación intelectual”. El modelo de enseñanza clásico presupone que existe un alumno incapaz que necesita de un maestro explicador. Pero este método da a entender que existe una persona que no puede comprender las cosas por sí mismo (Rancière 1987: 8). Esta costumbre educativa influye en el discurso. A través de esta incapacidad de comprensión se produce una exclusión: «Los excluidos del mundo de la inteligencia suscriben por sí mismos el veredicto de la exclusión» (Rancière 1987: 13). Rancière toma de Jacotot la idea del aprendizaje sin un ser que explica, sin una imposición y menosprecio de la inteligencia del otro. Se aprende mediante comparaciones entre hechos, y con la ayuda de un maestro ignorante (aquel que no sepa más que el alumno) se igualan las inteligencias (Rancière 1987: 20). Esta nivelación pone a los individuos entre iguales, comenzando el proceso de emancipación del individuo: «que todo hombre del pueblo pueda concebir su dignidad de hombre, tomar conciencia de su capacidad intelectual y decidir su uso» (Rancière 1987: 14). Así

pues, el individuo, al tomar conciencia de sus capacidades intelectuales, logra su emancipación. Pero esta toma de conciencia de uno es un proceso individual, que se da de uno en uno. Es imposible la emancipación intelectual colectiva, ya que, de darse, el caso sería una imposición, un adoctrinamiento.

En el plano político, la emancipación también tiene lugar de forma individual. Rancière muestra en otros escritos la contingencia de la política. No existe una ontología que fundamente de manera última la política (Arditi 2010: 132). La política no tiene fundamentación alguna, es completamente contingente (Panotto 2011). La realidad que describe el orden social es de un modo, pero podría ser de cualquier otra manera. Así pues, la contingencia es el elemento silenciado del mundo político. En el instante en que el individuo se emancipa intelectualmente y toma conciencia de su ser como sujeto político, logra activarse como partícipe del mundo de la política. Al percibirse como sujeto político, tiene la capacidad de ejercer su derecho, o, al menos, de reclamar la apariencia de este derecho en el plano del litigio.

Mediante este breve escrito, reclamo la necesidad de romper con el adoctrinamiento. El individuo debe volver a tomar parte de la curiosidad natural que tiene por lo que le rodea. Para ello, es necesario un amor por el saber, que puede ser completamente autodidacta, que iguale las inteligencias. Mediante el saber de lo que le rodea, el individuo toma conciencia de sí mismo como sujeto político-económico que puede participar de la realidad mediante su acciones. La nueva percepción del sujeto conduce a un plano comunitario donde el litigio no solo existe hacia el dudar de la institución, sino que conduce a participar del intercambio de las ideas. Es el riesgo metafísico del intelecto una de las herramientas para el destino de la sociedad.

Somos como ese Leviatán con el timón arrancado por una ola y el mástil roto por el viento. Perdido en el océano, como nuestra tierra en el espacio. Erró así sin rumbo, empujado por la tormenta, pecio con hombres a cuestas; y sin embargo llegó. Quizás nuestra tierra, la humanidad, llegarán también a un fin ignoto que se habrán creado por sí mismas. No hay mano que nos dirija, ni ojo que vea por nosotros; hace tiempo que el timón está roto, o mejor, nunca lo hubo, está por construir: esa es una gran tarea, y es la nuestra. (Guyau 1884: 440).

Bibliografía

- ARDITI, Benjamín (2010). “El desacuerdo y la política latinoamericana”. *Íconos*, núm. 38, Septiembre 2010.
- ARISTÓTELES (2008). *Metafísica*. Madrid: Austral.
- BARNÉS, Hector G. (2014). “Un científico explica por qué importan más las humanidades que la ciencia”. En *El confidencial*, 17 Noviembre 2014. <http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-11-17/un-cientifico-explica-la-razon-por-la-que-las-humanidades-importan-mas-que-la-ciencia_234074/> (Fecha de consulta: 17 Diciembre 2015).
- ESPINOZA, Herlder Binimelis (2010). “Hacia una sociedad del conocimiento como emancipación: una mirada desde la teoría crítica”. En *Argumentos*, vol. 23, núm. 62, Enero/Abril 2010.
- FORÉS, Anna, LIGIOIZ, Marta (2009). *Descubrir la neurodidáctica*. Barcelona: UOC.
- GARCIA, F.B., PEDRAZA, C., NAVARRO, J.F. (2005). “Implicación de la dopamina en los procesos cognitivos del aprendizaje y la memoria”. *Psiquiatría biológica*, vol. 12, núm. 6, Noviembre 2005.
- GÓMEZ PIN, Víctor (1999). *La tentación Pitagórica. Ambición filosófica y anclaje matemático*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GUYAU, Jean-Marie (1884). *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción*. Oviedo: KRK ediciones.
- MADRID ZAN, Alejandro (2012). “Filosofía, educación y emancipación. La lección de Jacques Rancière”. *La cañada*, núm. 3, 2012 (125-136).
- PANOTTO, Nicolás (2011). “Jacques Rancière y la política del desacuerdo”, *GEMRIP*.
- RANCIÈRE, Jacques (1987). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.
- RUBIO, Graciela (2014). “La crítica de Rancière a la educación moderna”. *Polis*, núm. 37, 2014. <<https://polis.revues.org/9792>> (Fecha de consulta: 3 Diciembre 2015).
- SPITZER, Manfred (2005). *Aprendizaje: neurociencia y la escuela de la vida*. Barcelona: Omega.

El problema lleidatà. Perspectiva actual

Annabel Gràcia i Damas

Universitat de Lleida

annabel.gracia@udl.cat

Resum

Lleida és considerada la ciutat catalana que ha patit més intents de despersonalització. El fet que s'hagi qüestionat la pertinença a la comunitat lingüística de què històricament forma part així com la seua identitat nacional marca el tarannà i l'autoestima dels lleidatans. Estudiem aquestes i altres causes del tarannà ponentí per esbrinar si persisteix avui entre els joves aquesta baixa autoestima i per saber-ne l'òptica actual quant a les perspectives de futur, la vinculació emocional amb el territori, la llengua i la variant dialectal, i la pertinença nacional. La conjuminació de llengua, emocions i ciutat de Lleida esdevé l'eix vertebrador d'aquest estudi sincrònic de la gent de Ponent. Cent joves responen diverses qüestions (llengua, política, economia, etc.), mentre que personatges de la vida pública lleidatana són entrevistats per contraposar l'opinió de la classe benestant amb la de la gent del carrer. Els resultats permeten treure'n conclusions esperançadores, si bé persisteixen actituds que requereixen ésser treballades.

Abstract

Lleida is considered the Catalan town which has suffered most attempts at depersonalization. The fact of questioning its belonging to the Catalan linguistic community and its national identity has shaped the people of this region. We study these and other causes of people from Lleida's way of being to find out if their low self-esteem persists among young people today and to know their opinion about their future, the emotional attachment to territory, their language and dialect, and their sense of national belonging. The combination of three factors, language, emotions and Lleida, become the backbone of this synchronic study of society of Lleida. One hundred young people answer questions on various issues (language, politics, economics, etc.), while important public figures from Lleida are interviewed to contrast their point of view with ordinary people's opinion. The results are cause for hope, although some attitudes persist, which need to be worked on.

Paraules clau: Lleida, llengua, autoestima

Keywords: Lleida, Language, Self-esteem

1. Introducció

Hi ha qui es deu estar preguntant a què ens volem referir amb l'expressió *problema lleidatà*. Què succeeix a Lleida? Què li ocorre a la societat de Ponent? Quin problema es viu a la Terra Ferma? Una ullada ràpida als títols d'una part important de la bibliografia ens en pot donar alguna pista: *Lleida, problema i realitat* (1967), “Lleida o la marginació” (1976), *Lleida i el fet nacional català* (1978), *Els destins de la ciutat de Lleida* (1981), *Indíbil i la boira* (1983), *Lleida: ni blancs ni negres però espanyols* (1984), *Lleida, l'extrema* (1996), “Lleida, la gran desconeguda” (1999), “El nord[-occidental] també existeix” (2004).

Val a dir que la cursiva que apareix en el títol d'aquest article no és pas gratuïta, ni tampoc és nostra. Són diversos els autors que s'han referit a les circumstàncies històriques, polítiques, econòmiques, lingüístiques, etc., que han configurat la societat lleidatana i ho han fet precisament amb aquesta etiqueta: el *problema lleidatà*.

Si, tot i així, encara roman algun dubte en l'aire, de ben segur que desapareixerà en saber que tot passejant per la ciutat emboirada és freqüent escoltar de la boca dels ponentins allò del *Per a Lleida ja està bé*. Es tracta d'una expressió que s'ha anat transmetent de generació en generació i que arriba fins als nostres dies, una expressió que descriu força bé el tarannà de la gent de Lleida i, en conseqüència, la seua baixa autoestima.

Hem volgut endinsar-nos en les causes d'aquest tarannà ponentí -de sentiments propers, de vegades, a l'autoodi- per tal d'esbrinar la persistència actual d'aquesta baixa autoestima entre la gent jove. Ara bé, no només la qüestió emocional estava en el nostre punt de mira. Si els nostres interessos eren tres: la ciutat de Lleida, la llengua catalana i les emocions i els sentiments, triple havia de ser el nostre objectiu:

- Des d'un punt de vista social es tractava de saber quina identificació té la gent jove de Lleida dins del conjunt del país i de l'Estat.
- Des d'un punt de vista lingüístic calia conèixer el grau de satisfacció amb la llengua pròpia i amb la variant dialectal, així com constatar-ne els usos i les actituds bilingües i diglòssiques.
- Des d'un punt de vista emocional, com ja hem dit, era necessari saber si encara existeix una baixa autoestima o un sentiment d'autoodi per part dels joves lleidatans i lleidatanes.

2. Punt de partida

Molts han tingut interès per indagar en la història de Lleida i en el tarannà ponentí, i ho han fet des de diverses àrees del coneixement. Entre ells hi ha lingüistes, com Miquel Pueyo; escriptors, com Rosa Maria Gilart; psicòlegs, com Marta Trepà; historiadors, com Josep Lladonosa; arquitectes, com Josep Maria Llop; economistes, com Ramon Morell; pensadors, com Josep Vallverdú. I si bé cadascú tracta la qüestió des del seu camp del saber, tots en fan una lectura desmoralitzadora. Josep Vallverdú en constata els continus intents de despersonalització:

Si el món més proper i més acostat que tenim és el circumdant, entendrem per què aquest llibre [*Lleida, problema i realitat*] és una reorientació per tal com Lleida és, de totes les ciutats importants de Catalunya, tant com Tortosa, la més exposada als intents de despersonalització (Vallverdú 1967: 6-7).

Francesc Porta, reconegut periodista i financer lleidatà dels anys seixanta, destaca la manca d'actitud de la societat de Ponent:

L'inhibicionisme ha estat durant una colla d'anys la tònica de la gent, i segurament la característica més acusada que la ciutat ha patit. Una inhibició total, visible en tots els aspectes i en totes les escales. Com una hisenda amb els propietaris absents, com una societat amb el consell dividit, Lleida ha viscut unes dècades com una ciutat sense amo, sense classe dirigent, sense ciutadania autòctona conscient i visible. I no solament ha estat dirigida *des de d'alt* i *des de fora*, sinó que ella ha admès impàvidament àdhuc la implantació, suau però progressiva, de mòduls mentals i tipus de vida comunitària aliens als seus, si no antagònics. Hi ha hagut una deserció cívica total, una dimissió moral, amb submissió i abandonament. No hi ha hagut pròpiament ciutat (Vallverdú 1967: 106).

De fet, és Miquel Pueyo qui recull la major part d'aquestes opinions a *Lleida: ni blancs ni negres, però espanyols* i les resumeix en els punt següents:

- La ciutat de Lleida es troba en una situació excèntrica, considerada dins el conjunt del país català. Aquest tret de la seva fesomia el remarquen gairebé tots els estudiosos. J. Vallverdú ho resumeix qualificant-la de ciutat de diàspora, rebost de gent, fronterera i cobejada.

-
- En bona part, [...] Lleida ha estat una ciutat insistentment i periòdicament commoguda per terribles setges, guerres devastadores i mortaldats, que han compromès seriosament la seva continuïtat social, econòmica, cultural, humana...
 - La mobilitat geogràfica -sovint traumàtica- ha impedit la consolidació d'una classe dirigent i, simultàniament, ha incrementat la inhibició i la deserció cívica de la classe dominant, que acaba acceptant una colonització exterior (Pueyo 1984: 72-73).

3. La recerca

Som a l'any 2012. Han transcorregut més de 30 anys del premiat Xarxa d'assaig de Pueyo. I no n'hi ha prou a saber què perdura en l'autoestima de les noves generacions lleidatanes. És per això que calia fer dos treballs de camp. Així doncs, es van dur a terme, d'una banda, un bon nombre d'enquestes a la gent jove i, de l'altra, van ser entrevistats cinc personatges de la vida pública lleidatana -entre els quals el mateix alcalde, Àngel Ros. L'objectiu últim era contraposar l'opinió de la classe benestant amb la de la gent del carrer i fer-ne paleses les coincidències i les divergències.

3.1. Les enquestes

Més de cent joves d'edats compreses entre els 20 i els 30 anys, que havien d'haver nascut i havien de residir a la capital del Segrià, van respondre una enquesta de 89 preguntes. Hi havia diverses variables a tenir en compte: el sexe, el barri de residència, el nivell d'estudis, el lloc de procedència dels pares, etc. També la temàtica sobre la qual se'ls demanava l'opinió era molt diversa (ciutat, turisme, gent i tarannà, autoestima i identificació nacional, institucions, llengua, política, cultura, economia, qualitat de vida, futur), per tal com són múltiples els elements que afecten l'autoestima.

El buidatge de les enquestes ens havia de permetre extreure'n, d'una banda, conclusions generals, és a dir, per temes, i, de l'altra, d'altres específiques, relacionades amb el nostre triple objectiu, això és, el sentiment nacional, la llengua i l'autoestima.

Així, com a dades generals i curioses podem destacar-ne algunes. Pel que fa a la ciutat, un 90% dels enquestats afirma que li agrada ser de Lleida, si bé molts reconeixen, quant a les relacions polítiques, que aquesta capital catalana no té la consideració que mereix per part de la resta del Principat (77%), com tampoc no la té per part de la resta de l'Estat (74%). En relació amb el

clima, un 61% assegura que la boira no caracteritza negativament la ciutat ni la gent de Ponent, mentre que en la qüestió lingüística un 85% no creu que el català nord-occidental estigui massa castellanitzat i un 84% no considera que sigui un català de segona. *Grosso modo* sembla, doncs, que els resultats seran esperançadors.

3.1.1. Resultats específics: punt de vista social

Així com pràcticament totes les persones enquestades se senten lleidatanes (96%) i catalanes (97%), només un 50% se senten espanyoles. Analitzades les variables, s'observa que el barri de residència és el factor més determinant en el sentiment nacional espanyol: allà on més arrela aquest sentiment és als Magraners (100%), la Mariola (80%) i el Secà de Sant Pere (67%) i no és estrany si tenim en compte que es tracta de zones excèntriques desenvolupades entre les dècades dels 50 i 60 a causa de l'arribada de nombroses famílies andaluses.

També és rellevant el nivell d'estudis. Així, els que només han estat escolaritzats fins a la secundària se senten més espanyols (un 67% s'hi sent), mentre que els que disposen d'una titulació universitària no s'hi senten tant (un 61% no s'hi sent). Per tant, com més elevada és la formació acadèmica, menys arrela el sentiment nacional espanyol.

Finalment, l'edat dels pares i la seua procedència podria influir en aquest sentiment de pertinença a la nació espanyola. Com més joves són el pare i la mare, menys espanyols se senten els fills (p. ex. si la mare té entre 39 i 45 anys un 80% dels fills no se sent espanyol; si el pare en té entre 66 i 72 un 80% dels fills sí que s'hi sent). Així mateix, si els pares procedeixen de la resta de l'Estat els fills se senten més espanyols (79% en el cas del pare; 77% en el cas de la mare); en canvi, si procedeixen de la província de Lleida els fills s'hi senten menys (un 61% no s'hi sent en el cas del pare; un 63% en el cas de la mare).

Quant al futur sociopolític, un 72% és del parer que Lleida s'emmarca dins el conjunt del Principat, mentre que no hi ha majories evidents pel que fa al futur dintre de l'Estat espanyol (38% creu que no; 32% creu que sí). Sigui com sigui, queda demostrat l'actual sentiment de pertinença a la nació catalana i la voluntat de romandre-hi per part dels joves lleidatans i lleidatanes. Lluny queda aquell maliciós projecte dels anys seixanta, segons el qual la província de Lleida passava a formar part d'una imaginària i nova regió del *Valle del Ebro* i es posaven en marxa importants intents de descatalanització provincial de Lleida. També sembla del tot

desbancat el *leridanismo* en pro del *lleidatanisme* de què tant ens ha parlat Miquel Pueyo els darrers anys¹.

3.1.2. Resultats específics: punt de vista lingüístic

La majoria del jovent de Lleida considera que la seua variant dialectal no és un català poc distingit en comparació amb la resta de variants (78%). Tampoc no creu que sigui un català massa castellanitzat (85%) ni un català d'anar per casa (84%). De fet, pràcticament ningú no s'esforça per parlar com ho fa la gent de Barcelona o de Girona (98%).

A pesar que una important majoria és del parer que el model de català emprat a la Televisió de Catalunya és adequat (70%), són més de la meitat d'aquesta majoria els que no se senten representats amb aquest model (47%). Paradoxalment, molts no voldrien que a TV3 hi hagués més presència del català nord-occidental (59%). En aquest aspecte influeix un cop més el lloc de procedència dels progenitors. Així, un 67% d'aquells els pares i les mares dels quals són de la resta del territori de Catalunya no voldrien que a TV3 hi hagués més presència del català tal com es parla a Lleida, per contraposició a aquells els pares dels quals són de Lleida o de la resta de l'Estat, que majoritàriament estan a favor d'una major presència d'aquesta variant, fins a arribar al 100% en el cas dels que tenen els pares de la Franja de Ponent i al 83% dels que en tenen les mares.

Quant al fenomen del bilingüisme que afecta les persones enquestades, la majoria no troben estrany que hom usi el castellà en detriment del català en qualsevol situació lingüística (73%). I en el mateix percentatge els sembla normal que un individu usi el castellà quan l'interlocutor no és català però entén aquesta llengua. Novament el barri de residència esdevé determinant. Allà on en resulten les majories absolutes (100%) són novament als barris poblats de gent originàriament andalusa com són els barris de la Mariola, els Magraners i el Secà de Sant Pere. En canvi, en uns altres tres barris com Cappont, l'Escorxador i Pardinyes, els percentatges s'igualen de forma exacta (50%).

3.1.3. Resultats específics: punt de vista emocional

¹ PUEYO, Miquel. *Lleida: ni blancs, ni negres, però espanyols*, p. 96-120.

Encara que és important el percentatge de joves que assegura no haver escoltat mai la mítica frase *Per a Lleida ja està bé* (42%), sorprèn que la majoria (58%) confessi haver-la sentida en alguna ocasió, la qual cosa reflecteix clarament la pervivència d'un cert sentiment d'autoodi aferrat a la població al llarg dels segles. Sembla que el lloc de procedència dels pares també influeix en aquesta resposta. Així, com més propera és la procedència més alt és el percentatge de joves que han escoltat l'expressió. Per exemple, si els pares són de la capital del Segrià, l'han escoltada un 100%; si són de la província de Lleida l'han escoltada un 63% i si són de la resta de Catalunya, un 33%.

No obstant això, pràcticament tothom es mostra en desacord amb l'expressió (91%). D'entre els que hi estan a favor, i per tant mantenen viu aquest autoodi, molts provenen de barris com el Camp d'Esports (33%) i Cappont (33%). Altrament, el jovent de Lleida descriu el sentiment de la ciutadania envers ella mateixa entre mitjà (72%) i alt (21%), si bé no són tots creuen que aquesta estimació hagi canviat els darrers anys (55%).

No s'observen dades rellevants en combinar les dades obtingudes en aquesta pregunta i les variables de les persones enquestades. Però és fàcil pensar que d'una banda la ciutadania desconeix -en termes generals- quina ha estat l'estimació de la població de Lleida al llarg de la història i la seua evolució, i que d'altra banda hom tendeix a generalitzar el pensament individual al de la col·lectivitat. També podria ser que o bé els *pacífics* esdeveniments històrics de les darreres dècades han permès que les terceres i quartes generacions de repobladors i immigrants espanyols establerts a la capital del Segrià hagin per fi arrelat al sòl ponentí; o bé la idea que aquesta població té d'ella mateixa no sempre es correspon amb els seus comportaments i actituds -cosa que sovint es desprèn en enquestes d'aquest tipus; és a dir, hom pensa que té una autoestima més elevada del que realment la hi té.

És clar que l'autoestima no es mesura únicament amb el pensament que hom té de la seua pròpia estima, sinó que es constata molt més en els nostres comportaments diaris. D'aquí que l'enquesta elaborada no només contingui preguntes directes en les tres línies de recerca plantejades (identitat lingüística, identitat nacional i autoestima), sinó que la resta de preguntes contribueixen en la investigació d'aquestes tres vies d'anàlisi. Així doncs, parlar de la ciutat, del turisme, del clima, del tarannà de la gent, de la cultura, de la política, etc., posa de manifest el sentiment d'autoestima o autoodi que sent el jovent de Lleida.

Poder estem vivint un procés de transició o senzillament *tants caps tants barrets*. En qualsevol cas, ha quedat palès que el sentiment de provincianisme de què tant s'ha titllat la societat lleidatana comença a ésser superat, per la qual cosa cal començar a arraconar el terme d'*autoodi* aplicat a Lleida i la seua gent. Al cap i a la fi, el desenvolupament de la ciutat passa per la confiança en si mateixos dels seus ciutadans, tal com constata Josep Maria Llop:

Les perspectives de transformació urbana de la ciutat [però també econòmica, política, etc.] requereixen un salt del grau d'orgull, ben entès, dels seus habitants. [...] Lleida és una ciutat moderna en construcció i oberta al territori. Acceptar el problema de la dialèctica ciutat-territori és la condició bàsica per estimar Lleida. Perquè Lleida és una ciutat dins d'un territori. Lleida ha d'ésser una ciutat més urbana dins d'un territori més cuidat (Pueyo 1996: 80-82).

3.2. Les entrevistes

Un cop recollides les dades més importants i establertes com a punt de partida, en segon lloc, es van entrevistar diversos personatges públics lleidatans. Aquests, en tant que coneixedors d'aquesta trajectòria de la ciutat i de la gent de Ponent, ens havien de poder oferir la seua particular visió de la societat lleidatana pel que fa a alguns aspectes que apareixen en el qüestionari. En aquesta línia, es van concertar entrevistes amb les màximes autoritats lleidatanes: l'alcalde de Lleida, Àngel Ros i Domingo; el director de l'Institut d'Estudis Ilerdencs (IEI), Josep Maria Solé i Sabaté, i el president de la Cambra de Comerç de Lleida, Joan Simó i Burgués. Així mateix, vam poder entrevistar també altres personalitats que ens van oferir el seu punt de vista, el seu ajut i el seu suport en la recerca: l'exdirectora del Consorci per a la Normalització Lingüística de Lleida, Conxita Navarro Terrats; el responsable territorial de Política Lingüística a Lleida, Joanjo Ardanuy Peris, i la coordinadora del màster en Intel·ligència Emocional de la Universitat de Lleida, Gemma Filella Guiu.

4. Anàlisi contrastiva dels resultats i conclusions

A partir d'una possible síntesi de les conclusions obtingudes pel que fa a la consciència identitària lingüística i nacional, i a l'autoestima dels joves de Lleida podem comprovar si hi coincideixen les opinions dels representants institucionals entrevistats. Aquesta síntesi podria ser la següent:

- Envigoriment de l'arrelament a la terra que desemboca en una certa satisfacció per reconèixer-se lleidatà o lleidatana.
- Consolidació de la filiació catalana per part de la societat jove de Ponent.
- Augment del sentiment nacional català en detriment del sentimental nacional espanyol amb les consegüents perspectives de futur polític i social.
- Manteniment d'actituds diglòssiques en perjudici del català en relació amb l'ús dels mitjans de comunicació i sobretot en la tria de la llengua al cinema i en les converses quotidianes davant de situacions que propicien l'ús de la llengua dominant.
- Elevat grau de satisfacció amb la llengua catalana -malgrat tot-, i també amb la variant dialectal pròpia, tot i que amb una certa evidència d'una actitud passiva davant la seua promoció i dignificació.
- Trencament amb el passat immediat en abandonar un cert sentiment d'autoodi per començar a treballar l'autoestima personal i grupal a través de tots aquells factors que hi influeixen directament (infraestructures, economia, envelliment de la ciutat, cultura, representació política, etc.).
- Reclam d'un major reconeixement polític, econòmic i social, que implica necessàriament bandejar per sempre els prejudicis en pro del provincianisme -de llengua, d'imatge, etc.- de la ciutat i la ciutadania.

Si ens centrem en les conclusions del treball acabades d'exposar podrem contrastar altres dades i opinions. D'entrada, quant a la manca d'arrelament a la terra per part de la població de Lleida que Ros, Solé i Simó corroboren, cal dir que també coincideixen amb una altíssima proporció del 96% d'enquestats i enquestades que opinen que sí que es pot estimar un territori. El president de la Cambra de Comerç afirma: «És importantíssim sentir-se d'un territori. Jo em sento lleidatà i català. Hi ha molta gent que no s'hi sent arrelada, que no fa per la ciutat... No estimem prou Lleida, és veritat. I no sé per què.» Solé, per la seua banda, puntualitza:

La pàtria d'una persona és el lloc on ha viscut la seua infància. No on ha nascut, sinó on ha crescut. Cada vegada hi ha menys gent que no se sent d'un lloc. En un món globalitzat apareixen les identitats concretes. La majoria dels catalans reivindiquen la seua identitat en un món globalitzat.²

² Totes les citacions de Josep Maria Solé i Sabaté, Joan Simó i Burgués i Àngel Ros i Domingo han estat extretes dels enregistraments de les entrevistes que els van ser realitzades a propòsit d'aquesta recerca.

Finalment, Ros va més enllà: «És important la vinculació a un territori, però també ho és l'amplitud de mires. La boira de Lleida és encantadora però ens ha de deixar veure; hi ha vida després de la boira. Aquí rau la virtut.»

Pel que fa a les conclusions segona i tercera, cal remarcar que sorgeixen les primeres discrepàncies. Si bé per a tots la llengua és l'element identificatiu de la nació catalana, no tots reconeixen un nacionalisme motivat per raons no emocionals. Simó assegura:

La qüestió emocional la portem dins; però és evident que la crisi ha afavorit l'independentisme. I la manifestació de l'11 de setembre de 2012 ho demostra: la ciutadania estava molt enutjada. A més, la tàctica que fa servir Madrid envers els nacionalistes és dir mal, dir mal, dir mal... que alguna cosa queda. I així s'han convertit molts nacionalistes.

Solé, per la seua banda, es mostra sorprès davant d'aquest nou perfil nacionalista: «Sempre havia pensat que el nacionalisme ve determinat per raons emocionals, però ara m'adono que hi ha independentistes per raons econòmiques i si ho parem a pensar no es tan estrany; de fet s'ha produït en diverses ocasions al llarg de la història.» L'alcalde de Lleida, en canvi, no ho veu així:

La creació de la identitat catalana no és una qüestió exclusiva dels sentiments; sinó de fets empírics com l'economia, la literatura... Els problemes econòmics del país no es resoldran amb la independència: ara som pobres, llavors serem independents pobres. Per tant, el nacionalisme no s'hauria de justificar amb motius econòmics, sinó que el que cal és una bona política econòmica.

Només com un apunt més en aquest línia tan controvertida afegim un incís de Simó:

Lleida juga un paper molt important en el conjunt català, sobretot gràcies a l'agroalimentària. Si s'assolís la independència Catalunya se'n sortiria econòmicament com a país. I tant! Catalunya té una indústria molt forta; som els que exportem més de tot Espanya i els nostres productes són molt ben valorats per Europa. Passaríem uns primers anys durs, a causa del deute amb l'Estat espanyol, però Lleida no es quedaria enrere, perquè aquí hi ha nacionalisme. I és que les comarques de Lleida són molt independentistes.

En relació amb la llengua i amb la variant dialectal, tots coincideixen que l'idioma és un eix vertebrador bàsic del sentiment nacional. De fet, «els lleidatans, juntament amb els gironins, probablement se senten més catalans i nacionals que la resta» diu el director de l'IEI. Però amb el dialecte nord-occidental la qüestió no és tan senzilla i afirma:

Des de les Terres de Ponent hi ha hagut l'orgull carallot de parlar expressament malament. Per sort això s'està perdent gràcies a l'escola. L'estandardització és necessària i s'està treballant per fer possible la participació de la resta de varietats dialectals. I és que actualment ja se senten més variants dialectals als mitjans de comunicació catalans.

El paer en cap, però, té una visió ben diferent:

Els mitjans de comunicació, especialment TV3, han contribuït molt a la visió caricaturitzada que hom té del nord-occidental i que s'ha marginat sobretot en l'àrea metropolitana de Barcelona. No s'han de canviar els prejudicis; sinó que s'hi ha d'invertir el sentit.

Tot i que potser en menor grau que el que voldrien els representants institucionals, l'autoodi dels lleidatans i lleidatanes queda enrere i obre pas a un sentiment d'autoestima que creix a poc a poc i amb bona lletra. Ros, Simó i Solé reconeixen que la dissortada història de Lleida, les conseqüències de la quals fins i tot ells han viscut, és probablement ignorada per la gent jove («tenim molt menys patrimoni històric del que la nostra ciutat denotaria» diu l'alcalde, fins al punt que el director de l'IEI creu que sí que «és just que encara ens en justifiquem: la voluntat de la nostra desaparició l'ha viscut el meu pare»). Admeten que la gent de la capital del Segrià ha tingut una autoestima baixa, amb una superfície tan gran però poc poblada ha tingut un pes molt poc important en el conjunt català. «A més, Lleida ha comptat amb una desgràcia afegida: als pocs polítics lleidatans que han jugat una carta anticatalana se'ls ha donat una importància molt gran, fet que ha estat molt ben aprofitat pel nacionalisme espanyol» diu Solé. Però sortosament això està canviant, segons afirma el director de l'IEI:

El sentiment d'autoodi ja pràcticament no existeix a Lleida. És cert que en la immediata postguerra (anys 50 i 60) aquest sentiment es va potenciar. Però a partir d'aquí el creixement ha estat increïble: com més llibertat, més democràcia i com més democràcia major criteri positiu.

Certament, «Lleida ha augmentat en autoestima. A poc a poc es va perdent el component provincià i ploràmiques -àdhuc aquell sentiment de ventafocs- dels darrers temps» assegura el paer en cap, i afegeix: «Jo sóc del parer que cal veure l'ampolla mig plena. Per tant, l'autoestima de la gent de Lleida no és baixa; està millorant els darrers anys, però encara hauria de ser més alta». Tot i que per al president de la Cambra de Comerç «la frase *Per Lleida ja està bé* encara és viva, el nivell de qualitat de vida hi és bo, és una ciutat tranquil·la, en què tot és a prop i la ubicació és clau per a l'economia, perquè som el rebost de Catalunya».

Què cal, doncs? Perquè tots tres estan d'acord que és necessari un major reconeixement per part de la resta de territoris del Principat que permeti a Lleida més representació i implicació en el present i el futur de la nació catalana. Ros comença pels prejudicis, prejudicis que els mitjans de comunicació s'han encarregat d'estendre, sobretot TV3 i Catalunya Ràdio, ja que amb missatges subliminals transmeten la imatge caricaturitzada del pagès lleidatà, com per exemple *Lo Cartanyà*. «El pagès ja no va amb boina i si en porta és per criteri estètic!» exclama mig enfadat l'alcalde, i afegeix:

No es pot caricaturitzar com a *palurdo* el lleidatà. El pagès actual de Lleida està més a prop de l'enginyer agrònom que del pagès tradicional. I això, nosaltres hem de ser capaços de transmetre-ho i a Barcelona han de ser capaços de veure-ho. És clar que els canvis culturals són els més llargs. Al cap i a la fi, hem d'estar orgullosos de ser els pagesos de Catalunya, perquè la pagesia és el sector que té més futur, és el sector més estable de l'economia, el més tecnificat, fins i tot més que els industrials. El problema és que aquest missatge subliminal no està canviant i la població lleidatana s'acaba creient allò del *Que desgraciats que som!*

Solé, que està d'acord amb aquesta imatge errònia del pagès lleidatà, en canvi, no creu que Lleida estigui supeditada a Barcelona ni a Tarragona ni a Girona:

No ens veuen com a catalans de segona, tot i que hi va haver èpoques en què sí. Ara que tenim més connexions diàries i més informació sobre el conjunt de Catalunya això està canviant. Crec que des de Barcelona ara ens tenen més ben vistos, perquè som la zona de Catalunya menys afectada per la crisi. És cert, però, que no coneixen la ciutat, només el Pirineu i allà on hi ha neu. Per això, cal que Lleida es projecti més.

Finalment, el president de la Cambra de Comerç apunta que l'economia i l'autoestima estan vinculades:

Si tu estimes la teua ciutat hi invertiràs diners; si no aniràs a comprar a Barcelona o a Saragossa. De tota manera, personalment l'economia la veig bé: en quatre anys hem augmentat l'exportació més d'un 40%. I aquest creixement és degut al fet que hem après a exportar. L'any 56 ja vam enviar fruita al Brasil. I si pensem en la visió de la gent de Barcelona, és cert que Lleida és la gran desconeguda. Ens tracten com si fóssim de poble, perquè som una ciutat petita (l'enrenou amb l'aeroport n'és una mostra). Però això no ens hauria d'afectar, perquè ho canviarem amb el pas de les generacions.

«Entrebancs personals o laborals pel fet de ser de Lleida, no; però polítics, sí» comenta l'alcalde. I afegeix:

En el món polític català ser lleidatà pot haver suposat un cert handicap, amb algunes excepcions com Macià i Companys, per exemple. Però és responsabilitat nostra! Pensem que Lleida sempre ha estat molt polititzada, sobretot en l'època de la República i de la postguerra. Però actualment el conjunt de les Terres de Ponent som el 6% i no comptem amb aquest 6% de quota de poder al Parlament. Per tant, cal seguir augmentant l'autoestima perquè la capital del Segrià ha de disposar de més poder polític en el conjunt català.

Finalment, tots coincideixen que cal fer més com a lleidatans i lleidatanes: en primer lloc, «ens ho hem creure, creure qui som i que ho podem aconseguir» diu Ros; a partir d'aquí són moltes les àrees que influeixen en l'augment de l'autoestima i el benestar, i de vegades són qüestions tan aparentment banals com un ascens a primera del club de futbol de la ciutat o una millor política esportiva, la retransmissió dels premis Josep Vallverdú per TV3 (l'alcalde no entén per què no es duu a terme si es retransmeten premis d'altres contrades), potenciar els símbols diferencials com la Seu Vella («No pot ser que hi hagi ciutadans que no hagin visitat mai el castell de Lleida» exclama enfadat Solé). «Cal també treballar per assegurar un futur als joves, que estan molt preocupats. I si hem assolit el projecte de la UdL, que ha suposat un pas enorme per a la ciutat, també podrem fer-lo en aquest sentit» diu Simó, i afegeix: «El futur de Lleida ha de ser bo. Sí, perquè hi ha molt sòl industrial per poder desenvolupar indústries, la qual cosa permetrà crear molts llocs de treball, sobretot per a gent ben preparada.»

I per acabar amb més dosis de positivisme no podem estar-nos de citar el missatge final de l'alcalde de Lleida:

Cal motivar els lleidatans en el món de la cultura, de la investigació, de la ciència, de l'economia, de la política, dels esports i en l'estima del que som, d'on som i el que tenim. Perquè al final allò que queda en les societats són tres coses: l'art, la ciència i la solidaritat; la resta és accessori, és efímer.

Un dels principals incentius d'aquest estudi era, sense dubte, la qüestió de la catalanitat de Lleida. Conscients que Vallverdú se la plantejà tant com a punt de partida com també com a punt d'arribada en publicar *Lleida, problema i realitat*, hem volgut contribuir a aquesta constatació segons la qual efectivament existeix una clara filiació lleidatana inserida en una catalanitat bàsica.

Ara només cal que els lleidatans i les lleidatanes segueixin en aquesta línia d'enfilar-se en una catalanitat desacomplexada, perquè només així assumiran el seu paper dins el conjunt de la societat catalana i, consegüentment, la seua rica aportació.

Ja ho deia Pueyo i sembla que a poc a poc els joves de Ponent en segueixin els consells:

Les Terres de Ponent han de superar aquella imatge de frontera llunyana i han de donar la imatge de territori central. [...] Hem de transformar la nostra mala consciència i la idea de llunyania que defineix la relació entre Lleida i el litoral, especialment marcada en la visió tòpica que de Lleida en té la ciutat de Barcelona i, per extensió, una part majoritària del conjunt de la població catalana, agrupada a l'entorn de l'àrea metropolitana [...]. És important que el territori i la ciutat de Lleida assumeixin aquesta posició de cruïlla de fluxos i que les relacions es pensin en termes de xarxa o radials [...]. Des de Lleida i la seva zona s'han d'emetre missatges de freqüència internacional, alhora que s'ha de mantenir el caràcter i la personalitat local (Pueyo 1996: 49).

Bibliografia

- CREUS, I.; JULIÀ, J.; ROMERO, S. (2004). *El català nord-occidental. Descripció i orientacions ortoèpiques*. Lleida: Pagès Editors.
- GIRALT, Rosa M. (2005). *Darrere la boira*. Maçaners: Abadia editors.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, INSTITUT D'ESTUDIS ILERDENCOS (1992). *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a Lleida*. Barcelona/Lleida: Universitat de Lleida.
- JULIÀ, Joan (ed.) (2000). *Llengua i ús a les Terres de Ponent. Criteris i àmbits d'aplicació*. Lleida: Pagès Editors.
- LLEIDA. AJUNTAMENT (2012). *Cròniques de la transformació d'una ciutat*. Lleida: Pagès Editors.
- MARTÍ, Joan (2002). *Les llengües i les cultures en el procés de globalització de la societat de la informació*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- PUEYO, Miquel (1984). *Lleida: ni blancs, ni negres, però espanyols*. Barcelona: Edicions 62.
- PUEYO, Miquel [et alt.] (1996). *Lleida, l'extrema: La societat de Ponent a les acaballes del segle xx*. Lleida: Pagès Editors.
- VALLVERDÚ, Josep (ed.) (1967). *Lleida, problema i realitat*. Barcelona: Edicions 62.
- VELASCO, Àngel i GIBERT, Quim (eds.) (2012). *Llengua i emoció: Set mirades sobre el goig de ser*. Lleida: Pagès Editors.

Amaryi, tornar a mare

Mariona Iribarren Nadal
Universitat de Girona
mariona.iribarren@gmail.com

Resum

Els valors que impregnen algunes de les formes de les maternitats actuals que reivindiquen i recuperen el vincle mare i fill entronquen amb preocupacions fonamentals de l'ecologia que posen l'accent en la nostra separació física i conceptual com a espècie respecte la Natura. Malgrat que des de sectors del feminisme aquesta corrent s'hagi vist amb recel, en aquest article es reivindica el caràcter feminista d'una actitud que vol rellegir la criança des d'una concepció social i des del plaer personal de les mares i criatures, contràriament al sacrifici de totes dues figures que implica la sociabilització patriarcal.

Abstract

The values at the basis of some of the current maternity ways which claim and recover the bond mother/child are linked to fundamental concerns of ecology which emphasize our physical and conceptual separation from nature as a species. Although this way has been looked at with suspicion by some feminist sectors, this article claims the feminist character of an attitude that wants to reread childcare from a social conception and from the personal pleasure of mothers and children, contrary to the sacrifice of those two figures that implies patriarchal socialization.

Paraules clau: Maternitat, Ecologia, Feminisme, Salut Primal, Patriarcat, Criança.

Keywords: Motherhood, ecology, feminism, Primal Health, Patriarchy, Breeding.

Amaryi o *Amargi* és una paraula sumèria trobada en un document a Lagash dels inicis del patriarcat i que em serveix per explicar el tema de la meua tesis. S'ha considerat la primera paraula escrita de la història que significa llibertat. El seu significat es tradueix com a *tornar a mare*. Alguns autors interpreten que la llibertat només va ser possible en temps matrifocals i que amb l'inici de la repressió va ser necessari inventar un nou mot. És important també destacar que a Lagash es troba el primer document que recull una lluita violenta (Rodríguez 2008: 39).

El significat del títol enllaça també amb la bonica expressió catalana *sortir de mare*, com aquell riu que abandona el seu curs normal, lògic i previsible.

Aviat invadireu la Terra,
com rius que es desborden
des de les gorges muntanyoses,
per una inesperada pluja
(Nosotros somos una parte de la tierra: 20)

Diu el famós discurs del Gran Cabdill Seattle, que en realitat és una interpretació d'un intel·lectual ecologista dels anys 70 però que a mi m'agrada perquè resumeix en un sol text una visió en llenguatge occidental d'una concepció del món més holística, que només podem trobar avui en algunes comunitats indígenes cada vegada més remotes.

I quin és aquest riu desbordat? És el riu del Progrés, basat en el seu mite d'emancipació de la naturalesa i individualisme (disfressats de llibertat) i en l'omissió deliberada de dos preceptes que sembla que podrien haver estat fonamentals abans del patriarcat: que naixem de dona (aquí la importància històrica d'Adrienne Rich) i que la nostra salut depèn de la salut de la Terra. (Borrell 2015:68)

A on ens ha portat el *desmadre* d'aquest riu (en castellà també tenim aquesta paraula)? A quina llibertat ens ha conduït? Per a qui i per quan temps? Ens ha portat a l'enorme devastació ecològica, animal i humana que actualment ens està donant símptomes molt aguts. El caos climàtic és un dels més preocupants i els experts justament han determinat el 2015 com a any de no retorn en les emissions. Malgrat les advertències, però la reacció humana majoritària que estem tenint davant la nostra malaltia col·lectiva és la mateixa que tenim davant de les nostres malalties individuals: tancar el símptoma i no preguntar-nos ni per l'arrel ni per l'oportunitat implícita.

I l'arrel, per mi, és de base cultural. I és que el sistema econòmic es basa en la propagació de la separació física, conceptual i simbòlica de la naturalesa i de l'altre. Si hi mantinguéssim un vincle fort, seríem incapaços de perpetuar la dominació i l'explotació del món i dels altres éssers. Per a molts autors, la violència respecte els altres i respecte l'entorn té la base psicològica en el tracte rebut durant la infantesa que té conseqüències a llarg termini a nivell personal i a nivell social.

Des d'aquesta perspectiva teòrica es postula que el poder, per crear un règim d'esclavatge no només requereix separació i domini de l'entorn, sinó també de la pròpia naturalesa, del propi cos, de les emocions i sobretot dels desitjos. I en aquest sentit les dones han representat des de sempre un problema. Com aconseguir la reproducció de l'espècie sense el desig femení?

Per mi la resposta es troba repassant la història del robatori simbòlic del mite de la creació perpetuat al llarg dels segles, amb violència, robatoris, morts, tortures, infibulacions, escissions del clitoris i dels llavis de la vagina, fragmentació de l'espai, trasllat i separació de les dones del seu clan, aïllament i reclusió, violació i embaràs forçat... (Borrell 2015: 43)

Aquesta trista llarga història de violència institucionalitzada s'encarna avui en els cossos femenins on han quedat interioritzades la por i la submissió inconscient després de tants segles de repressió brutal de la sexualitat femenina en sentit ampli. Una part fonamental d'aquesta sexualitat reprimida és la sexualitat primària. En la privació d'aquest plaer de les criatures en pro d'una educació per a la competitivitat es trobaria la manca d'arrelament que patim els éssers humans socialitzats en el patriarcat. Però, d'altra banda, per a les mares que puguin substraure's del model de mare castradora patriarcal, la maternitat pot representar una experiència fonamental de plaer en comptes del sacrifici quotidià i feixuc que ha representat.

Fins als anys 50 encara era majoritària la imatge femenina voluptuosa, a partir dels seixanta, el model *twiggy* triomfa. Quant més lliures se'ns han venut a les dones, més ha avançat el model rectilini. Avui, en les imatges públiques femenines s'ha eliminat qualsevol rastre de les corbes que puguin recordar la maternitat. Sembla que la llibertat i la maternitat no caben en un mateix cos. Ni pits, ni cuixes, però sobretot, ventre. Seria anecdòtic si no fos perquè un ventre que sobresurt indica un úter distès i aquest és el signe principal de salut sexual femenina, el principal perill per un sistema que es basa en la seva eliminació (Felipe-Larralde 2012).

En aquest context, fermenten cada vegada amb més força noves formes de maternitats, que rellegeixen l'antiga dependència i reclamen i recuperen el vincle físic, emocional i conceptual entre mare i criatura. No es tracta de res nou, sinó d'una relectura del paradigma original amb una nova consciència que ens ha donat el nostre viatge circular. L'odissea d'occident. És un dels molts fronts de la rebel·lió contra el mite del Progrés que desemmascara que, a major suposada independència, més dependència generem del sistema de consum. En canvi, a major interdependència personal, més reconeixement dels nostres vincles, més tribu, major independència del sistema, per tant, més llibertat personal.

Un part a casa o un part fisiològic a l'hospital és molt més barat pel sistema a curt i a llarg termini. Portejar amb un simple mocador és molt més autònom que els cotxets per les diferents edats i els seus complements. Evidentment, donar el pit és molt més econòmic i autosuficient que consumir un producte tan processat com la llet en pols, amb tot el què significa. Utilitzar bolquers de roba és molt més auster que produir i llençar al món vuit bolquers diaris de rebuig. Plantejar medicines alternatives és molt més perillós pel sistema que seguir la nostra sobremedicalització que manté la nostra dependència de les farmacèutiques, menjar ecològic i de proximitat..., d'altra banda la crítica al sistema educatiu escolar també toca un dels pilars bàsics del paradigma que s'està esfondrant. Per tot això i per moltes raons més profundes, per mi, la política de les noves mares és subversiva i feminista i ecològica.

En el meu treball de recerca estic recollint testimonis de mares, llevadores, assessores de lactància, doules, artistes, osteòpates, ballarines, historiadores, antropòlogues... per fer un retrat de com s'està vivint aquest moment tant complex i a la vegada tan potent des de dins. Per recuperar la veu ofegada de les dones. Una d'elles escriu:

A les dones ens han fet creure que no hi som, que el què fem no és important i que som fàcilment reemplaçables per un làtex i uns *polvos* fets en un laboratori. I això no és veritat, les mares som imprescindibles per la cria saludable dels fills del món, en un món ple d'amor i sense judicis, així que és important que les dones es reunixin (...)

En canvi, per certs sectors de la generació de dones que es va alliberar a través del treball remunerat i de la independència econòmica i familiar, és vist com a una tornada enrere i com a un túnel conservador que condueix a tornar a tancar les dones a casa seva. I això és comprensible si tenim en compte en quines coves s'havien convertit algunes de les vides de les nostres àvies

durant el franquisme. I de tot allò anterior ens n'han esborrat el record, per tal que només ens quedi la possibilitat d'alliberació a través del mercat.

Per mi *tornar a mare* no significa tornar a les caveres ni tornar a les dones a la caverna en què s'havia convertit la llar per a moltes. Tampoc idealitzar un passat, ni unes altres cultures. Sinó tornar-nos tots junts a la llar en un sentit ampli. A l'*oikos* que és l'arrel d'ecologia. A recuperar els vincles.

Encara que reconec que està ple d'ambigüitats i de perills, per a mi, el què proposen aquestes noves maternitats, com s'està fent des d'altres fronts de la nova cultura del decreixement, l'ecologia i la justícia social, és recuperar un sistema de valors que posi la cura de la vida al centre de la vida comunitària i el goig com a eix de la vida personal, oposat al sacrifici a què ens va condemnar la Bíblia. No només per part de les dones, sinó per part de tots, cadascú amb la seva riquesa i les seves diferències. Diu la Casilda Rodrigañez: «Quan la criança deixi de ser incompatible amb el treball podrem dir que el món haurà començat a canviar». (Rodrigañez i Cachafeiro 1996: 290)

Es tracta de sobreviure com a espècie a través de tornar a reconèixer la importància dels nostres vincles i redescobrir la llibertat implícita en ells. I el primer d'ells i pauta per la resta és el vincle primari, amb el cos de la nostra mare. Tenim valuosos estudis del centre d'investigació de Salut Primal de Michel Odent que desenvolupen les conclusions de l'ecologia del néixer, que relacionen el grau de respecte per la fase primal amb el grau de capacitat d'amor interpersonal, respecte per la naturalesa i pacifisme d'una comunitat. De la mateixa manera la neurociència perinatal ens insta a restaurar el paradigma original des del cos a cos amb la mare en el moment de néixer ja que són molts els estudis que alerten de les conseqüències a curt i a llarg termini de tallar i obstaculitzar el vincle primer (Odent, 2009:87).

Acabo amb unes paraules de resum d'Isabel Aler, una de les poques fins no fa gaire que va portar aquesta revolució a l'acadèmia, a la universitat:

La humanitat es troba avui en una cruïlla civilitzadora que rebel·la la saturació patristica com a base de legitimació ideològica d'un model patriarcal de civilització que aspira a la dominació cultural de la naturalesa i a la d'uns éssers humans per altres a través de l'apropiació acumuladora de la seva energia. En aquest encreuament de

camins es troba oculta la sanació matrística com a visió matricial emergent que aspira a l'alliberació d'uns éssers humans amb altres perquè es reconeixen en dependència mútua, cuiden de la seva independència fonamental, tenen el valor de donar-se i de desmuntar la malfactora creença de la independència humana que emmascara la negació dels vincles socials humanoanimals constitutius de la nostra naturalesa. (Aler 2010: 227)

Bibliografía

ALER, Isabel (2010). "La causa ciudadana de las madres". Dins: BLAZQUEZ GARCÍA. M^a Jesús (coord.). *Maternidad, ciudadanía i ciudadanía*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. (p. 219-236)

BORRELL, Esther (2015). *El robo del espacio femenino*. L'Escala: Borrell Editora.

FELIPE-LARRALDE, Mónica (2012). "Ventre de mujer. Capricho estético o directriz implacable". Dins < <https://www.youtube.com/watch?v=uIjMP09OyRU>> (Data de consulta: 2015).

Nosotros somos una parte de la tierra (1988). Mensaje del Gran Jefe Seattle al Presidente de los Estados Unidos de América en el año de 1855. Barcelona: Hesperus.

ODENT, Michel (2009). *El bebé es un mamífero*. Tenerife: Obstore.

RODRIGANÉZ BUSTOS, Casilda (2008). *La sexualidad y el funcionamiento de la dominación. La rebelión de Edipo*, II^a parte. Madrid: Editorial Generica.

RODRIGANÉZ Casilda i CACHAFEIRO Ana (1996). *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*. Madrid: Nossa y Jara Editores.

Espacios de sociabilidad femeninos en las comunidades pesqueras cantábricas (1830-1930)

Paz Iver Medina*

Universitat Jaume I

iver@uji.es

Resumen

A través de una serie de espacios y momentos vinculados a la actividad pesquera, se observa la importancia de las mujeres en las comunidades costeras cantábricas entre el siglo XIX y principios del siglo XX. Además del componente económico, se han de analizar fenómenos sociales y culturales, y es desde la óptica de la historia sociocultural donde el estudio de espacios de sociabilidad como el puerto, la plaza o mercado y la fábrica deparan resultados significativos. En el marco de una investigación, aún en proceso, sobre comunidades de pescadores, se proponen unos primeros resultados y consideraciones sobre las *mujeres del pescador*.

Abstract

It is throughout a series of spaces and moments, connected to the fishing activities, that we can perceive the importance of women within the communities of the Cantabric coast, during the 19th century and the beginning of the 20th century. Together with the economic aspect, we should analyse social and cultural phenomena, because it is from the perspective of sociocultural history that we can obtain significant results in the study of areas of sociability such as the port, the square, the market or the factory. In the framework of a research, still in progress, about communities of fishermen, we propose some first results and considerations about the *women of the fisherman*.

Palabras clave: sociabilidad, género, comunidad de pescadores, mujeres, historia sociocultural

Keywords: sociability, gender, women, fisher communities, sociocultural history, cultural studies

* Grupo de Historia Social Comparada del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universidad Jaume I. Investigación financiada por el Programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, convocatoria 2012.

1. Introducción

La perspectiva de género, el estudio de las distintas formas de sociabilidad y los espacios en los que esta se desarrolla son elementos consolidados en los actuales análisis históricos. Existe al respecto una amplia producción historiográfica que reflexiona sobre conceptos como género, historia de las mujeres, sociabilidades, lugares y espacios y la pertinencia de su inclusión –así como sobre las dificultades que presenta– en las investigaciones históricas. No se pretende en estas páginas realizar un estado de la cuestión ni adentrarse en disquisiciones conceptuales y metodológicas, labor sin duda necesaria y fructífera pero que supera los límites de esta comunicación.

El tema aquí propuesto se enmarca dentro de un proyecto de investigación más amplio, conducente a la elaboración de una tesis doctoral sobre comunidades y asociaciones marineras en la costa cantábrica durante el siglo XIX y primer tercio del siglo XX. Esta tesis, enmarcada metodológicamente en los postulados de una historia sociocultural, tiene como objetivo conocer las comunidades costeras y las asociaciones de pescadores en un periodo de importantes cambios estructurales de cara a elaborar un modelo teórico que recoja las particularidades del asociacionismo marinero de la costa norte española sin olvidar las posibles particularidades regionales o locales, a la vez que el establecimiento de relaciones entre diferentes asociaciones de pescadores y comprobar la existencia de una coherencia social y cultural entre las diversas localidades costeras. Se plantea, pues, un estudio amplio de las diversas formas asociativas de este grupo socioeconómico que recoja no solo los aspectos asociativos oficiales sino también las formas de ocio y de sociabilidad informal fuera de los espacios asociativos regulados. Por otra parte, se pretende estudiar la implicación política y sindical de estas comunidades, y las formas de resistencia y/o adaptación ante los diversos cambios socioeconómicos que se producen en el periodo. Dada la amplitud del tema, he optado por analizar aquí uno de los aspectos que, durante el proceso de investigación, han ido surgiendo de las fuentes de archivo consultadas y de la prospección bibliográfica.

Son los varones quienes salen a la mar y quienes se organizan bajo distintas formas asociativas que, mutando, se remontan a la Edad Media y llegan hasta hoy bajo el nombre de cofradías de

pescadores.¹A pesar de ello, no se debe olvidar que las propias fuentes tienden a silenciar la importancia de las mujeres en la vida de estas sociedades: así sucede en los casos de ocultación de actividad asalariada en los censos, o en casos concretos como en la creación de una tradición festiva en el pueblo asturiano de Luanco. Las primeras fuentes, cercanas al milagro que dará origen a la fiesta patronal, otorgan un papel protagonista a las familias de los pescadores, pues son sus rezos los que salvan a los pescadores de un inminente naufragio. Sin embargo, en las narraciones posteriores, así como en las procesiones y ritos conmemorativos, la figura de las mujeres orando ha sido sustituida por la del clero. (Pando García-Pumarino 2009: 47).

No obstante, es posible rastrear en las fuentes la presencia de las mujeres, esposas, madres, hijas o hermanas de pescadores, en los procesos previos y posteriores a la pesca: realizan actividades auxiliares como la redería, carga y descarga en los muelles, labores de limpieza, arreglo y transporte de aparejos, marisqueo y recolección de algas y de la carnada necesaria para cebar las nasas... Son quienes venden las capturas, las *pescaderas*, y quienes trabajan en las fábricas de transformación de pescado. Existen además casos de estibadoras, o de *llamadoras* o *señeras*, encargadas de avisar a las tripulaciones el momento de salir a la mar (Fernández; Antúnez 2000).

Además de estos trabajos asociados a la pesca, el estudio de estas mujeres se hace necesario para entender las dinámicas familiares y la organización social y económica de estas comunidades en las que, por las constantes y en ocasiones prolongadas ausencias del varón, las mujeres asumen unos papeles de cabeza de familia que no encontramos en otros grupos. En ocasiones mediante poderes que los hombres firman en favor de ellas, las vemos administrando la economía familiar, decidiendo sobre los hijos o representando los intereses del varón. Incluso es posible encontrarlas como propietarias de lanchas de pesca o al frente de negocios vinculados al sector.²

Esta situación llamó la atención de eruditos, periodistas o artistas de la época, en cuyos juicios se combinan, en variable proporción, la idealización costumbrista y pintoresca de unas mozas con tobillos descubiertos cargando grácilmente cestas de pescado con la desaprobación por unas actitudes y formas de vida rudas, austeras y varoniles, alejadas del ideal femenino burgués del *ángel*

¹ Existen algunas excepciones y en ocasiones encontramos mujeres en cofradías de pescadores. Gracia Cárcamo (1992: 113-142) señala la existencia de dos mujeres que ocuparon el cargo de mayordomos de la Cofradía de San Pedro de Lekeitio en el sigloXIX. Se recogen otros ejemplos en la cofradía de Lekeitio. como la presencia de mujeres en cofradías como la de Lekeitio (Fernández Fonseca; Prado Antunez 2000: 278).

² Para el caso del País Vasco, v. Fernández-Prado (2000)

del hogar y marcadas por la tragedia de naufragios y pobreza. Podemos leer testimonios como el de Canella y Bellmunt (1895: 145):

Bien sea por la obligada ausencia del hogar, o por las influencias del feminismo (como se dice ahora), el padre es un cero en la familia, la madre lo hace todo. Ellas llevan el gobierno y timón de la casa; estipulan los contratos; guardan los fondos conyugales; casan a sus hijos, recibiendo de la madre de la novia los esponsales ajustados, o pagándolos a la del novio; reciben la correspondencia; dan el voto del marido, y gozan con toda tranquilidad el libre fuero de la Isla de San Balandrán. O en términos más modernos: en Cudillero reina la más pura matriarquía, en el gobierno de la familia. Sin duda a esto se refiere el refrán de que “en Luarca y en Cudillero las mujeres beben primero”. Porque lo que es al materialismo de beber no es. Será en Luarca, aquí no.

Unos años más tarde un periódico narraba:

Los cestones, o cajas de pescado, pasaban a manos de las mujeres [...] iban todas descalzas y se les veía hasta media pierna la carnación dura y sonrosada; tenían los talones rubicundos y recios y nervudos los tobillos. Un marinero ayudábala a levantar el bulto; ellas haciendo un movimiento gracioso, curvando el talle y levantando los brazos desnudos, cual si a danzar fuesen, colocábanse la carga sobre el cráneo pétreo, y partían hacia la Lonja, muy derechas. (López de Haro: 1917)

Parece por tanto evidente la necesidad y la pertinencia de incluir a las mujeres en una investigación sobre comunidades costeras cantábricas. Dentro de su estudio, y en consonancia con la metodología empleada en la realización de la tesis en la que se inscribe el tema aquí tratado, es de gran interés el análisis de las formas de sociabilidad que se generan entre mujeres, varones y niños, así como entre las propias mujeres. Sociabilidades alejadas del asociacionismo regulado de los pescadores pero que tiene lugar en una serie de espacios y marcos físicos que en estas páginas se describirán brevemente.

Son tres los grandes marcos espaciales que engloban diversas funciones, actividades y formas de relación: en primer lugar el puerto, a continuación todos aquellos sitios en los que se realiza la venta del pescado desde plazas o mercados hasta caminos y, finalmente, las fábricas de conservas, escabeches y salazones.

2. El puerto

Espacio por excelencia de la actividad pesquera, representado por los contemporáneos en innumerables postales, calendarios o estampas regionales, descrito también por los cronistas y literatos en enciclopedias, libritos y periódicos e inmortalizado por las primeras fotografías, en el puerto pueden convivir, junto con la pesquera, actividades comerciales, industriales, astilleros o embarcaciones de la Armada. A medida que avanza el siglo, algunos puertos irán sufriendo importantes modificaciones de la mano de planes urbanísticos de remodelación, saneamiento y recalificación de suelo urbano, creación de nuevos barrios burgueses e implantación de una incipiente vertiente turística.

Con sus obvias variaciones, desde el pequeño pueblo costero que apenas dispone de un muelle, formado por la accidentada geografía costera, hasta los grandes y multifuncionales puertos de ciudades como San Sebastián, Gijón o Santander, encontramos una serie de funciones y espacios básicos en lo relativo a la pesca.

El puerto es, primeramente, el lugar de refugio y amarre de las embarcaciones. En caso de tormenta, lograr entrar en el –labor complicada pues precisamente la entrada al puerto es en muchas ocasiones la maniobra más compleja, lo que provoca que parte de los naufragios sean vistos desde tierra– supone con toda probabilidad salvar la vida y la nave. No debe olvidarse el alto índice de siniestralidad y mortalidad que existe entre los pescadores. Los naufragios son comunes, su recuerdo y la permanente amenaza de que suceda son una constante en la mentalidad de estas comunidades costeras. Existen al respecto interesantes estudios desde el ámbito de la antropología que analizan las varias connotaciones y trascendencias de un naufragio para el grupo familiar o la cuadrilla de marineros.³ Para las familias de los pescadores, el puerto representa en estas ocasiones el refugio al que sus hombres han de llegar, el límite entre la tierra y el mar: es desde ahí donde van a esperar su llegada, donde observan los naufragios o desde donde los despiden esperando su regreso. La imagen de la mujer oteando desde tierra el horizonte es común en la literatura de la época, hoy en día no es difícil encontrar esculturas similares erigidas en los puertos de distintas costas.

³ Son muy abundantes los estudios antropológicos sobre comunidades de pescadores, solo como ejemplo podemos citar los de Martín Bermejo (2006: 745-762), los trabajos de Hoyos Guzmán (2011), o los estudios de Calo Lourido, Francisco (1996); Pascual Fernández, José (1998); o Alegret i Tejero, Joan Lluís (1989).

En cuanto a la actividad económica, aquí se procede a la carga de las embarcaciones: redes, aparejos, gasolina cuando se inicia la motorización y a la descarga del pescado tras la captura. Se trata de una labor realizada por mujeres y muchachos, así como por los propios marineros. Es, por tanto, un espacio de socialización mixto, en el que hombres y mujeres comparten el trabajo, a diferencia de las etapas posteriores realizadas exclusivamente por mujeres. Es, finalmente, en la zona portuaria donde suelen pasar largas horas reparando redes, en compañía de otras mujeres o de niños, socializando prácticas, conocimientos, valores.

Desde el pequeño puerto casi fundido con el pueblo en el que existe una gran integración de la actividad pesquera en las calles y espacio público hasta el gran puerto, con sus múltiples funciones y mayores infraestructuras, ha de analizarse como lugar físico en el que se enmarcan una serie de relaciones económicas y de sociabilidad entre mujeres y entre hombres y mujeres, pero también como espacio cultural, imaginado e idealizado, como espacio creado por emociones y significados socioculturales que pueden atisbarse a través de prácticas festivas, de testimonios o, con un poco de imaginación histórica, adivinarlos tras la opacidad de las fuentes.

3. La venta del pescado

Una vez descargado el pescado se procedía a su subasta en las Casas de Venta o Lonjas. Las cofradías de pescadores, propietarios muchas veces de estos edificios, regulaban el proceso de compraventa al por mayor. En estas subastas, en las que se seguía una serie de pasos ordenados y controlados por varones, era posible encontrar a mujeres comprando el pescado, pues son ellas las encargadas de su posterior venta al por menor. Esta venta, que tiene lugar en plazas, mercados o por las calles y caminos rurales, es una labor exclusivamente femenina y grupal. A pesar de realizar el trabajo diario en grupos, no suelen formar asociaciones formales –en ello pueden influir factores como la estacionalidad del trabajo, el ser un trabajo femenino considerado complementario de la economía familiar, o las diferentes situaciones de las pescaderas–, aunque en Luanco, Asturias, estas mujeres se asocian de forma cooperativa, repartiendo ganancias y pérdidas al final del día (Fandos Rodríguez 2000: 45). Ha de estudiarse si existen ejemplos similares en otras localidades. Es común que este trabajo lo realicen mujeres jóvenes, solteras sin cargas familiares, que podían estar fuera de casa todo el día. También era habitual entre viudas o mujeres solteras pobres, una forma de ganar algo de dinero en situaciones precarias o de marginalidad.

En una entrevista en 1995, una anciana vendedora asturiana recordaba:

Y ya empecé de sardinera, a los doce años [...] Y gustábame, sí... Yo yera muy currimundos, nun me gustaba tar siempre quieta nel mesmu llau, gustábame correr... Y delles mocines diben pa la fábrica conserves, o a les redes y lo de casa y eso, pero yo no, nun me gustaba, yo pel mundu p'arriba. (Garnacho 1995: 71)

Esta mayor movilidad se da en el caso de las mujeres que, tras descargar el pescado y comprarlo, lo llevan a vender en cestas a la plaza del pueblo o a aldeas cercanas, llegando incluso a desplazarse veinte o treinta kilómetros para vender el pescado en el interior de las regiones. Estas largas distancias son recorridas en grupo a pie, algunas ayudadas de burros para llevar la carga. La riqueza de estos espacios de sociabilidad se puede apreciar si continuamos leyendo el testimonio de la mujer asturiana:

Y axuntábamunos cuatro o cinco, y garrabamos el farolin cola vela, y cola cieba o l barreñu na cabeza y hale [...] Y ya volvíamos al oscurecer todes xuentes [...] Tú mira qué inocentes, a aquellos hores de la nuechi, fartuques de trabayar, per aquellos caminos de Dios, cantando y riéndonos, y tocando el barreñu como si fuera un penderu. (Garnacho 1995: 71)

En las ciudades de interior suele haber pescaderas en los mercados, son vendedoras no ambulantes que pueden gozar de una mayor estabilidad económica. El estudio de estos mercados, de su progresiva normativización y limitación espacial mediante la construcción de edificios específicos en los que la higiene, los espacios de venta y los instrumentos de medida están más controlados puede proporcionar resultados interesantes. Estos edificios de venta de pescado al por menor se irán construyendo no solo en el interior sino también en los puertos de cierta importancia.

Tanto en el caso de las vendedoras fijas como en de las ambulantes las fuentes de la época nos transmiten una imagen común: son mujeres ruidosas, alborotadoras, hábiles para el regateo, malhabladas... Se trata en parte de un estereotipo construido –ya se ha mencionado la atribución de caracteres varoniles a estas mujeres–, en parte real: las abundantes referencias en prensa a altercados de orden público protagonizados por pescaderas dan cuenta de ello. Entran en grupo en las aldeas, sus madreñas y bártulos acompañan las voces pregonando el pescado, las bromas jocosas, las transacciones con las compradoras. En 1930, en San Sebastián, se organiza un concurso de voceadoras de pescado para mantener una tradición que por entonces se estaba

perdiendo. El cronista destaca el «instinto comercial y un tanto pendenciero» y cómo «las contendientes se entusiasmaban tanto que el diálogo subía, a veces, un poco de color» (Ramos 1930).

4. La fábrica

A partir del siglo XIX, y de la mano de una progresiva industrialización, se van instalando en los pueblos costeros fábricas de salazones, escabeches o conservas. Estas industrias de transformación de pescado contarán con una mano de obra principalmente femenina, si bien esta no siempre consta en las fuentes oficiales. El trabajo de las mujeres suponía unos costes laborales reducidos para los empresarios, muchos de ellos catalanes, franceses o italianos. Además, las mujeres de las comunidades pesqueras poseían ya la cualificación necesaria para procesar el pescado gracias a la tradicional dedicación a las actividades relacionadas con la pesca.

Se trata de un trabajo estacional, con fuertes variaciones en función de las campañas, y que en determinadas épocas del año podía imponer unas jornadas laborales de más de diez horas. Esto favorece, sobre todo al inicio de estas fábricas, que sean jóvenes y solteras las que ocupan estos trabajos.⁴ Sin embargo, la necesidad de *aportar* a la economía doméstica lleva a mujeres casadas a trabajar en ellas.

Entre diez y treinta mujeres solían trabajar en estas fábricas, sentadas alrededor de largas mesas donde manipulaban el pescado, con unos cuantos hombres que se ocupan del control de calidad, de las maquinarias o del transporte. Se trata de un mercado laboral claramente segmentado, que mantiene la división sexual del trabajo tradicional de estas comunidades, si bien introduce nuevos parámetros. Es plausible que estas nuevas formas de trabajo, en nuevos espacios, modifiquen las relaciones y generen unas nuevas, tanto en el seno de la familia como en el establecimiento de redes de solidaridad femenina.

5. A modo de conclusión

Hemos visto una ocupación notoria del espacio público, de plazas, calles y caminos; en un momento en el que el discurso imperante aboga por la domesticidad de la mujer y su pertenencia

⁴ Para Bermeo, más de la mitad de las trabajadoras eran menores de 30 años, y aunque había casos de niñas de ocho o nueve años, la mayoría empezaba a trabajar a los 16. (Muñoz Abeledo 2012: 284)

al ámbito de lo privado, del hogar. Como se ha sugerido previamente, esto tiene una serie de derivaciones en la imagen que se construye y difunde en torno a estas mujeres, al igual que sucede en otros grupos femeninos que desempeñan trabajos fuera del hogar como vendedoras, limpiadoras, molineras. En el caso de las mujeres de los pescadores, convive la representación romántica vinculada a la naturaleza y la juventud con la imagen varonil y campechana que alterna con la mujer muchas veces viuda, decaída, pobre y sufrida que se ve obligada a comerciar con el pescado.

Si bien no se ha tratado aquí, otro de los espacios de sociabilidad femeninos que se ha de estudiar es el de las calles y, según algunas fuentes, incluso tabernas, ocupadas sobre todo durante las ausencias del marido en la mar. En casas por lo general modestas y pequeñas, era común la reunión en las calles de los pueblos o barrios de pescadores, donde solían charlar, compartir noticias, jugar a las cartas o fumar (Rodríguez Santamaría 1916). En qué medida cambiaba este comportamiento cuando los maridos se encontraban en tierra, y si se veían desplazadas hacia un ámbito más privado son cuestiones que se han de investigar.

De todas formas, y aunque en algunas ocasiones se ha llegado a hablar de matriarcado, la situación de estas mujeres no se debe, como decía uno de los fragmentos citados, a una influencia del feminismo; lo que parece más plausible es que se trata de prácticas antiguas, arraigadas entre los pescadores y que derivan de la propia actividad pesquera y de la necesidad de que todos los miembros de la familia, incluido niños a partir de cierta edad, colaboren económicamente en el sustento familiar. Para el caso de Galicia, los ingresos de las mujeres casadas en el periodo de entreguerras podía suponer hasta el 80% del gasto alimentario de los hogares de pescadores (Muñoz Abeledo 2012: 70). Por otra parte, no existía ni una estructura ni una mano de obra que pudiera suplir el trabajo realizado por estas mujeres tanto en la venta del pescado como en la reparación de redes y artes de pesca o en las fábricas de procesamiento.

Resulta de interés indagar cómo la incorporación de estas mujeres a las fábricas pudo suponer, o no, una alteración, y en qué medida, de los roles tradicionales, de la ocupación y organización del tiempo y de la familia, pues aunque tradicionalmente existía una división sexual del trabajo y una participación activa de la mujer en la economía familiar, se trata sin duda del primer trabajo asalariado de estas mujeres, en unos espacios diferentes: ya no son plazas o mercados sino edificios cerrados, con una clara segmentación funcional y jerárquica del espacio. A primera vista contrasta fuertemente este trabajo en las fábricas con el trabajo —no menos duro— de la venta

ambulante del pescado, que implicaba una movilidad espacial importante, autonomía en el aspecto económico así como unas relaciones interpersonales mucho más amplias. Asimismo, cabe preguntarse si esta industrialización supuso, o no, el desplazamiento del trabajo de las mujeres –especialmente en comparación con el siglo XVIII y principios del XIX– a trabajos poco o nada remunerados y de baja consideración social.

Como se ha mencionado anteriormente, estas páginas son un primer esbozo del tema propuesto al tratarse de una investigación en curso, pero sí es posible realizar ciertas consideraciones e intuir lo fructífero que es adentrarse un estudio más en profundidad de estos espacios, a nivel físico, simbólico, así como estudiar las relaciones y jerarquías que se establecen entre estas mujeres y entre ellas y los varones o el resto de mujeres para entender las dinámicas familiares y la organización social y económica de las comunidades de pescadores.

Bibliografía

- ALEGRET I TEJERO, Joan Lluís (1989). “Del corporativismo dirigista al pluralismo democrático: las Cofradías de Pescadores en Cataluña”. En *Revista ERES Serie Antropología. Vol.II (I), Monográfico de Pesca*, (161-172).
- CALO LOURIDO, Francisco (1996). *Xentes do Mar. Traballos, Tradición e Costumes*. Vigo: Edicions A Nosa Terra.
- CANAL, Jordi (2003). “Historiografía y sociabilidad en la España contemporánea : Reflexiones con término”. En *Vasconia*. núm. 33 (11 – 27).
- CANELLA SECADES, Fermín; BELLMUNT, Octavio (1895-1900). En *Asturias*. Vol. III. Gijón: Fototipia y Tipografía de O. Bellmunt.
- FANDOS RODRIGUEZ, Lucía (2000). *La mujer trabajadora en Gozón (1750-1960)*. Luanco: Museo marítimo de Asturias.
- FERNÁNDEZ FONSECA, María Jesús; PRADO ANTUNEZ, Ana Isabel (2000). “Roles femeninos en la Bizkaia del siglo XIX: aproximación a la situación de la mujer en el mundo laboral en ámbitos pesqueros urbanos”. En *Itsas Memoria, Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, núm. 3 (277-287).
- GARNACHO, Montserrat (1995). *Mujeres con oficio*. Oviedo: Principado de Asturias. Servicio Central de Publicaciones.
- GRACIA CÁRCAMO (1992), “La evolución de las actividades pesqueras y de la cofradía marítima”. En *Lekeitio, Bizkaiko Foru Aldundia*. Bilbo (113-142)
- HOYOS GUZMAN, Angélica (2011). “Análisis del discurso narrativo de una comunidad de pescadores”. En *Encuentros*, Vol.9, Nº. 2, 2011
- LEAL MALDONADO, Jesús (1997). “Sociología del espacio: el orden espacial de las relaciones sociales”. En *Política y Sociedad*. núm. 25 (21-36).
- LÓPEZ DE HARO, R. (1917). *Castropol, 20-05-1917*. En <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=2225> (Fecha de consulta: 15 julio 2015).
- MARTIN BERMEJO, Iñaki (2006) “Estudio preliminar de la comunidad de pescadores de Donostia: reflexiones sobre el modelo pesquero, el naufragio como referencia cultural y la gestión de recursos”. En *Itsas Memoria, Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, Guipúzcoa, Nº. 5. 2006, (745-762)
- MUÑOZ ABELEDO, Luisa (2012). “Actividad femenina en industrias pesqueras de España y Portugal (1870-1930)”. En *Historia Contemporánea*, num. 44 (49-72).
- PANDO GARCÍA-PUMARINO, Ignacio (2009). *De las actividades recreativas tradicionales al ocio mercantilizado: Luanco, una historia local, 1890-1931*. Luanco: Museo marítimo de Asturias.

PASCUAL FERNÁNDEZ, José (1998). “La Pesca Artesanal Canaria desde la Perspectiva de la Antropología Cultural”. En MONTES DEL CASTILLO, A. *Antropología de la Pesca: Debates en el Mediterráneo*. Murcia: Universidad de Murcia (263-283).

RAMOS, José (1930). “Las pregoneras de pescado de San Sebastián”. En *Estampa*. URI:<http://hdl.handle.net/10357/23702> (Fecha de consulta: 15 julio 2015).

RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, Benigno (1916). *Los pescadores del Norte y Noroeste de España. Su vida social y particular por provincias*. Madrid: Imprenta Alemana. Ed. facs. (2005) Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

URÍA, Jorge (2008): “Sociabilidad informal y semiótica de los espacios. Algunas reflexiones de método”. En *Studia Histórica. Historia contemporánea*. núm. 26 (177-212).

Blai Bonet i la novel·la de sanatori

Meritxell Lafuente

Universitat de Girona

meritxell444@gmail.com

Resum

A partir de l'anàlisi de tres novel·les del segle XX –*La muntanya màgica*, de Thomas Mann; *Pabellón de reposo*, de Camilo José Cela; i *El mar*, de Blai Bonet–, es pretén mostrar l'espai del sanatori com a *cronotopos* literari. El terme *novel·la de sanatori* estrictament no existeix com a definidor d'un gènere literari, però és fàcil detectar que aquest espai té un gran protagonisme i unes regles pròpies que tant sotmeten personatges i trama, com el temps narratiu. Els textos literaris que tenen com a teló de fons el sanatori presenten molts aspectes comuns i parar-hi esment ens permetrà seguir el fil d'una malaltia històricament utilitzada com a metàfora, com és la tuberculosi, i veure fins quin punt aquestes narracions són fruit del moment històric en què van ser escrites i per què.

Abstract

Through the analysis of three Twentieth century novels –*La muntanya màgica* by Thomas Mann; *Pabellón de reposo* by Camilo José Cela; and *El mar* by Blai Bonet– the author of this paper intends to present the space of the sanatorium as a literary *cronotopos*. The term *sanatorium novel* does not strictly exist as a defining characteristic of a literary genre, nevertheless, it is easy to detect how important is the role this specific place has and that the characters and the plot, as well as the narrative time are submitted to its specific rules. The literary texts where the sanatorium is a kind of a backdrop possess numerous common aspects. Paying special attention to them will allow us to follow the thread of a disease historically used as a metaphor, such as tuberculosis, and to see to what extent these narratives are the result of the historical moment in which they were written and why.

Paraules clau: Thomas Mann, Camilo José Cela, Blai Bonet, sanatori, tuberculosi, cronotopos.

Keywords: Thomas Mann, Camilo José Cela, Blai Bonet, sanatorium, tuberculosis cronotopos.

Agrupar tres novel·les tan diferents com són *La muntanya màgica* (1924), *Pabellón de reposo* (1942) i *El mar* (1958) sota un mateix titular no seria possible si no compartissin el mateix escenari, el sanatori on es desenvolupen les trames de les tres narracions. Tampoc és possible constatar que formin part d'un gènere anomenat *novel·la de sanatori*, ja que, estrictament, com a gènere literari, aquesta denominació no existeix. *La muntanya màgica* ha estat considerada novel·la filosòfica perquè, encara que tingui molts elements propis de la *bildungsroman*, gran part de la narració és ocupada per reflexions sobre temes tan variats com la mort, la literatura, l'educació o l'estètica. I tant *Pabellón de reposo* com *El mar* són considerades novel·les líriques, o novel·les en prosa poètica, tot i que aquesta classificació només se cenyeixi a un tret estilístic. Per això, amb l'anàlisi de l'espai i el temps de les tres obres esmentades pretenc demostrar que definir-les com a *novel·les de sanatori* potser acabi essent el més representatiu.

De la mateixa manera, i traspasant els límits literaris per entrar en els biogràfics, els tres autors citats tenen una relació amb l'espai del sanatori que cal tenir present: Thomas Mann va començar la seva novel·la arran de la visita de la seva dona malalta al sanatori de Davos, Camilo José Cela va viure dos curts períodes de temps al sanatori per problemes pulmonars i Blai Bonet, qui va viure tota la seva edat adulta supeditat a la tuberculosi –va començar a estar malalt de tuberculosi als setze anys i al llarg de la seva vida va patir-ne constants recaigudes– va començar a escriure *El mar* al sanatori de Caubet. Fer constar que el sanatori forma part de les vides dels autors no té altra intenció que demostrar que la frivolització no té cabuda en les seves obres i que són autors que coneixien de primera mà l'escenari on situen les seves novel·les. Les paraules que Blai Bonet escriu a Camilo José Cela el 24 de desembre de 1954, després d'haver llegit *Pabellón de reposo*, demostren que, a més de meravellar-lo, la lectura d'aquella novel·la podria haver-li fet sorgir la idea d'escriure ell també una novel·la que tingués lloc en un sanatori:

(...) En ese Pabellón suyo, bastante diferente del Sanatorio donde yo estuve, que era más bullicioso, hay siempre ese gesto de ver las cosas con los ojos entornados y brillantados por el deseo. El recuerdo que yo me llevé de Caubet (el Sanatorio de Mallorca, magnífico) es ese constante afán amoroso de los chicos que estaban allí. Igual que en *Pabellón*. Y aquel clínico esmero de tomar Luminal por las noches para que *no nos vinieran* las chicas en el sueño. Y la disciplina erótica, casi disciplina militar, del 9-19-29, cumplido a rajatabla. Una verdadera obsesión. Por eso me ha gustado tanto su libro: porque es un espejo de una fidelidad casi obsesionante. Yo tomé muchos apuntes en el Sanatorio. Si su *Pabellón* y la *Montaña mágica* no me intimidaran, escribiría un libro con esa temática. Yo tengo una gran vocación de novelista. No he

escrito aún ninguna novela, pero siempre voy apuntando cuanto veo, con mucha constancia. Y ve uno cosas sabrosas. ¡Qué pícaro mundo, Don Camilo! (Pla 2011: 261).

No queda cap dubte que novel·les com *La muntanya màgica* i *Pabellón de reposo* devien ser per a Blai Bonet més que suggeridores, però de les seves paraules també es desprèn que el sanatori és un espai amb caràcter propi, proveït de nombroses connotacions que el fan idoni per a la creació literària ja que imposa un emmudiment del temps que paral·lelament obliga els personatges a substituir la vida activa per una vida contemplativa, de reflexió, fet que podem lligar a la concepció que tradicionalment s'havia tingut de la tuberculosi. Susan Sontag, a *La enfermedad y sus metáforas*, ressegueix la història de la tuberculosi i els diversos significats que se li han atribuït, i constata que, durant més de quatre-cents anys, la tuberculosi havia estat relacionada amb la genialitat i vista com la malaltia indolora que espiritualitzava l'ànima i refinava la mort. Per exemple, en la literatura del segle XIX comptem múltiples casos de morts de tuberculosi que moren sense símptomes, gairebé beatificats i és que, en lloc de veure-ho com a signes de la malaltia, s'interpretava la llüïssor dels ulls i la finesa de la carn com un ideal de bellesa. I pel que fa a les causes de la malaltia, es tenia la concepció que provenia d'un excés de passió que afectava a aquells que pecaven de sensualitat. Aquesta passió era gairebé sempre l'amor, però també podia ser una causa política o moral, i és per aquest motiu, juntament amb el fet que els pulmons es troben molt a prop del cor, que es va acabar atorgant a la tuberculosi l'estatus de malaltia de l'ànima, com si fos una malaltia que apareixia per la interiorització de la batalla contra el món, com si respongués a un drama biològic al qual estaven condemnats els elegits, les ànimes escollides. Per aquest motiu, al segle XIX, la tuberculosi s'articula com una malaltia individual, com si el fet de trobar-se davant la pròpia mort provoqués en l'individu un despertar de la consciència, si no fixem-nos en les paraules de Novalis que Susan Sontag reporta en el seu assaig: «El ideal de la salud perfecta solo es interesante científicamente; [lo realmente interesante es la enfermedad], que pertenece a la individualización» (Sontag 1988: 41).

La novel·la que més se cenyeix a aquesta concepció de la tuberculosi és sens dubte *La muntanya màgica*, on el protagonista i Settembrini, l'humanista del sanatori, mantenen una conversa sobre aquesta temàtica. Per al protagonista de *La muntanya màgica*, Hans Castorp, el sanatori és un lloc tancat al món exterior, fora del temps, i un espai apropiat per aconseguir la suprema depuració que, segons ell, és la veritat última. I més que en les converses o en el funcionament del sanatori, és en la transfiguració del protagonista i de la seva manera de percebre el món on més palesa es fa

aquesta concepció de la malaltia: Hans Castorp, abans de pujar al sanatori, era un individu simple i amant dels plaers terrenals, però a mesura que la seva estada al sanatori s'allarga, canvien les seves prioritats i l'esperit sencer se li transforma. De sobte sent plaer filosofant i conreant l'intel·lecte, la sensibilitat se li aguditza i el caràcter se li mistifica. Però el més notori és que si viatja fins al sanatori no és perquè estigui malalt sinó perquè hi va a visitar el seu cosí malalt o, si més no, aquesta era la seva primera intenció. Mentre se sent un simple convidat, Hans Castorp continua essent amant de la cervesa i dels bons cigars, i és a partir de les primeres febres que pretesament li provoca la taca fosca que li troben al pulmó –i que mai es percep com una veritat tangible– que la personalitat de Hans patirà una metamorfosi. L'aparició d'aquesta febre i dels deliris marquen un punt d'inflexió en la personalitat de Hans Castorp que, com a simple visitant, encara podia gaudir dels plaers que sempre havien format part de la seva vida però, quan passa a ser un més, la naturalesa sencera se li altera per acabar-se assimilant a la imatge ideal d'un tuberculós.

La vitalitat, l'eufòria i la sexualitat exaltada són altres de les característiques històricament relacionades amb la tuberculosi i que, segons apunta Sontag, podrien ser més aparents que reals:

Se imaginaba que la tuberculosis era un afrodisíaco [...] Pero es típico de la tuberculosis que sus síntomas sean engañosos –una vivacidad que nace del enervamiento, unas mejillas rosadas que parecerían signo de salud pero que se deben a la fiebre (Sontag 1988: 22-23).

Els personatges de les tres novel·les tenen uns esperits més aviat decadents que eufòrics, però el que sí trobem en ells és un gran interès sexual. Dins del sanatori, qualsevol petit detall és analitzat amb deteniment i capaç de desvetllar la sensualitat dels personatges. En *La muntanya màgica* i en *Pabellón de reposo*, el flirteig ocupa pàgines i pàgines, però és en la novel·la de Blai Bonet on el component sexual hi és més present, i és que els adolescents que conviuen en el sanatori senten una exaltació tan profunda que fa que els tabús que per exemple trobem en la novel·la de Thomas Mann, en aquesta no hi tinguin cabuda. L'entrada al sanatori passa a ser, per molts dels personatges d'*El mar*, el descobriment del sexe i, davant la mort, l'última oportunitat de descobrir-lo. Potser és per aquest motiu que els interns tenen el sexe tan present, és com si davant la malaltia el temps per fruit de la sexualitat quedés comprimit a un curt període que, en aquest cas, coincideix amb la temporada que passen interns i que és alhora el moment en què fisiològicament deixen de ser nens. Fins i tot el mateix sacerdot de la novel·la, Gabriel Caldentey, arriba a acceptar que pequin, ja que seria incompreensible demanar-los que no ho fessin:

El sanatori és una antípoda del tedi. Aquí se peca refinadament, se peca i se comenta el pecat, com en la societat alta. En aquest sanatori se peca ardidament, no enterradament, com en les parròquies rurals. [...] Pequen amb la frivolitat, amb la naturalitat dels homes decadents. Assegut damunt la fusta del confessional, escolto la monotonia dels seus pecats pronunciats de pressa, fredament, com si de la seva culpa en fos responsable la voluntat i el manament del Senyor. No els prego que no pequin. És excessiu per a les llargues rels del mal. Els demano que s'adonin que estan pecant (Bonet 2011: 38).

La pressa i la precocitat sexual són generalitzades dins del sanatori, i és que si aquests adolescents són prou grans per viure la misèria de la postguerra, també ho són per portar vides adultes, amb tot el que això comporta. Com diu el mateix Manuel Tur, «un noi que plora sembla un home» (Bonet 2011: 25), i aquests personatges porten el plor de tota una època dintre, seria il·lícit condemnar-los per una precocitat que ells no han instigat.

I tenint en compte totes les parcel·les que aquestes tres novel·les comparteixen, la que ens interessa és el lloc en què transcorren i és que totes tres es desenvolupen, gairebé íntegrament, en el sanatori. Més que un espai, el sanatori es transforma en un model de vida, amb unes lleis i estructures que s'imposen igualitàriament per a tothom. L'espai té tanta força que possibilita que agrupem aquestes tres novel·les dins d'un mateix grup, ja que actua com una entitat autònoma capaç de densificar el temps, d'enrair-lo alterant personatges, consciència i cos, i és en aquest sentit que el sanatori com a espai esdevé un *cronotopos* literari.

És Mijail Bajtin qui agafa el concepte de *cronotopos*, terme utilitzat en les ciències matemàtiques i fonamentat a través de la teoria de la relativitat, i el trasllada a la literatura en un sentit gairebé metafòric. Seguint la idea bajtiana, es coneix com a *cronotopos* la connexió de les relacions temporals i espacials assimilades artísticament en la literatura, entenent l'espai i el temps com a dues dimensions indissolubles que es creuen, i on el temps s'ha d'entendre com la quarta dimensió de l'espai, constituint així el *cronotopos artístic*. Per Bajtin, un *cronotopos* –en una sola novel·la n'hi poden haver més d'un– és l'eix organitzador dels esdeveniments narratius fonamentals d'una novel·la, és un mecanisme que fa visible el temps en l'espai per, així, possibilitar la narració dels successos. En paraules de Bajtin:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se

comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtin 1989: 237).

Els *cronotopos* són llocs i personatges concrets amb els quals la novel·la representa el món que explica. A partir d'aquí, sembla que la definició que Bajtin fa del *cronotopos* és fàcilment assimilable al funcionament de la figura del sanatori dins les novel·les analitzades, que constituïria un *cronotopos* literari.

El cas més paradigmàtic de la condensació del temps en l'espai és el que trobem en *La muntanya màgica*. El sanatori és un espai estàtic, d'acció nul·la, de repòs i, paral·lelament, atorga al temps aquesta mateixa qualitat de lentitud, d'apatia, de gairebé no passar. Un exemple gràfic n'és l'estructura de la novel·la de Thomas Mann: hi ha set capítols, i el primer, que ocupa cent pàgines, narra el transcurs d'un sol dia al sanatori. El temps es transforma en una dimensió voluble que s'emmotlla a la consciència dels malalts, en aquest cas, a la del protagonista, ja que la seva arribada al sanatori li causa tanta inquietud que es necessiten cent pàgines per a donar-ne compte. Si continuem analitzant l'estructura de la novel·la, veiem que els cinc primers capítols corresponen als primers set mesos d'estada al sanatori, mentre que els dos últims capítols narren la resta de temps que s'hi està, sis anys. L'estructura temporal es posa al servei de la trama, i aquest temps no deixa de ser condicionat per l'espai en què transcorre, el sanatori, perquè com el mateix Hans Castorp expressa, la monotonia pot escurçar i accelerar àmplies prolongacions de temps, mentre que un contingut vital interessant aporta extensió, pes i solidesa al temps.

De forma paral·lela i contribuint a aquesta mateixa intenció, la descripció d'objectes, personatges i esdeveniments és molt detallada en la primera meitat de la novel·la, mentre que després comença a diluir-se per perdre's en reflexions cada vegada més filosòfiques i atemporals. També les acotacions espacials són sempre vagues, el sanatori de *La muntanya màgica* està situat en algun lloc perdut de les altes muntanyes alpines, i el lector en té prou amb aquesta informació perquè el que realment és important és que entre aquestes muntanyes incertes hi ha un sanatori on hi conviuen diversos personatges. I igual de vagues són les acotacions temporals, ja que si notem el pas del temps és pels canvis estacionals, tot i que la lògica imperant fins i tot és diferent pel que fa a la naturalesa.

L'alteració de l'ordre natural és una constant en les tres novel·les, però fins i tot en narracions més curtes, com és el cas del conte que Bruno Schulz publicava el 1937, *El sanatori de la clepsidra*, la figura del sanatori és ressaltada per aquesta tergiversació de les lleis naturals:

Quan ens despertem, encara abaltits i titubants, prosseguim la conversa interrompuda, continuem el camí ardu, tirem endavant l'assumpte embrollat que no té principi ni fi. Per això, sense voler, perdem pel camí intervals sencers de temps, perdem el control de la continuïtat del dia i, finalment, deixem d'insistir-hi, renunciem sense pena a tenir un esquelet de cronologia ininterrompuda que, abans, per vici i gràcies a una disciplina quotidiana provident, estàvem acostumats a observar amb cautela. Ja fa temps que hem sacrificat aquella disposició constant de donar compte del temps recorregut, aquella escrupolositat fins al darrer cèntim en la facturació de les hores gastades – l'orgull i l'ambició de la nostra economia (Schulz 2011: 335).

Hans Castorp, el jove enginyer acabat de graduar que puja al sanatori per fer una visita de tres mesos al seu cosí malalt, Joachim, i que s'hi acabarà quedant set anys, no només percep el temps del sanatori com a espai fora del temps, sinó també com a espai fora de tota convenció social i deslligat de qualsevol obligació moral. Pel protagonista, l'estada al sanatori serà viscuda com una llicència per entregar-se a la vida contemplativa, a la possibilitat de parar esment a conceptes com el temps o la raó, i a deixar que els judicis que tenia quan havia entrat es dissolguin entre estones perdudes a la *chaise-longue*. Dalt del sanatori, cadascú pot fer ús del temps com més li convingui; fins i tot, i a diferència del temps de les latituds més baixes, un pot escollir, conscientment, perdre el temps.

L'element temporal cobra una gran importància precisament perquè gairebé desapareix, i és que no és fortuït que, ja al principi de la novel·la, Joachim alerti el protagonista sobre l'estranyesa del temps al sanatori: «El que dic és que no passa en absolut, això no és temps, i tampoc no és vida» (Mann 1988: 33) – Schulz, en el conte abans citat, també es refereix al temps del sanatori en aquest mateix sentit donant-li l'estatus d'un «temps de segona mà», i encara més, definint-lo com «un temps del tot desgastat, un temps que ja ha estat usat per altra gent, un temps ratat i foradat pertot arreu, transparent com un garbell» (Schulz 2011: 342).

De la mateixa manera, tampoc és fortuït que el primer tema que obsessioni Hans en els seus moments de deliri sigui precisament el temps, arribant a la conclusió que el temps, en realitat, no és «res més que una simple *sor muda*, una barreta de mercuri sense cap numeració per a aquells

que volien fer trampes» (Mann 1988: 142). Ell, que fins al moment només s'havia preocupat de tot allò que podia tocar amb la mà, de sobte se sent inclinat a reflexionar sobre els grans temes de la humanitat.

Si la muntanya és màgica és perquè el sanatori ho és, perquè és capaç d'immiscir-se en les vides dels personatges canviant-los i fent-los seus. I això, amb personatges sense res per fer, presos d'un temps buit i essencialitzat fins a tal punt que pesa per si sol. La trama es dilueix i deixa al descobert espai i temps, coordenades que propicien un món de reflexions i paraules, i aquest seria un dels elements en comú de les tres novel·les que aquí analitzem. El mateix Cela, a la "Nota inicial" de *Pabellón de reposo*, ens parla de l'acció narrativa de la següent manera: «la acción es nula y la línea argumental tan débil, tan sutil, que a veces se escapa de las manos» (Cela 2011: 9) i, encara, a la "Nota a la segunda edición", fa una declaració d'intencions que podem entendre com el perquè de situar la seva novel·la en un sanatori «Como las drogas, el reposo llega a ser un vicio del que no es nada fácil sustraerse una vez iniciados en él. Y como las drogas, el reposo es también un mundo deleitoso y lento en el que la ansiada meta se confunde con el diluirse» (Cela 2011: 118).

Pabellón de reposo està tan mancada d'acció com *La muntanya màgica* i el sanatori hi és presentat d'igual manera, com un espai que iguala els personatges i els fa patidors d'un mateix mal, el no-temps, però els personatges de Cela estan sempre tombats, són éssers que viuen sense enlloc on anar, i això fa que no hi pugui haver successió de fets i, en conseqüència, que es faci més palpable l'abolició total del temps. El narrador ja no és en tercera persona, com a *La muntanya màgica*, sinó que Cela divideix la novel·la en dues parts, amb set capítols cadascuna, i cada capítol coincideix amb el monòleg interior d'un dels personatges. Cela demostra més interès en la simultaneïtat que no pas en la seqüenciació temporal, per això el temps cronològic no té importància i les set seqüències de cada part són les experiències sumades dels personatges.

Josefina Aldecoa, en l'article "Convalecencia y creación", parla de la convalescència com a un període feliç en què la consciència està exaltada i el temps es para per a guarir la malaltia, i tot i que aparentment sembli que podem establir una analogia amb la vida del sanatori, en la novel·la de Cela això no és possible perquè, allà dins, la vida és convalescència constant i sense possibilitat de cura, és a dir, que deixa de ser un mitjà per a la cura per a ser un fi en ella mateixa. En les tres novel·les hi ha personatges que moren, però, en *Pabellón de reposo*, moren tots. En cap moment es fa explícit, però al final de tots els capítols de la segona part, apareix, en cursiva, la narració del

trajecte que fa el carretó que transporta els morts. Per veure'n un exemple, aquest és el final del primer capítol de la segona part: «La carretilla marchaba por el sendero, entre los pinos, bordeando el barranco, arrimándose al arroyo en el que se reflejaba la luna, impasible y fría, como la imagen misma de la muerte...» (Cela 2011: 134).

Cela prescindeix del temps com a eix vertebrador i situa la mort com a únic element temporal. L'anul·lació total del temps fa que l'espai, el sanatori, cobri importància i exerceixi clarament la funció de *cronotopos*, sotmetent sota les seves pròpies normes la poca trama argumental que trobem, i fent que els personatges s'hagin d'enfrontar al temps sense l'existència d'una cronologia. Cada dia és simètric a l'anterior perquè, tal i com retrata l'autor de *Pabellón de reposo* en un dels *intermedios* de la novel·la, la vida dels interns ha passat a ser un bucle etern: «Ahora ya no son más que enfermos, que enfermos del pecho. Toda una vida dando vueltas alrededor de un síntoma que se tuvo una mañana al levantarse...» (Cela 2011: 12).

El sanatori acaba esdevenint un modificador del temps perquè la pròpia malaltia ho és, perquè la percepció d'un avorriment indefinit com pot ser una estada en un sanatori ha de canviar per força l'estructura vital dels malalts: una persona sana pot dividir el lapse temporal de la seva vida en èpoques passades i futures, té l'esfera del futur immediat i pot compartimentar els seus dies en activitats que començarà i acabarà; en canvi, dins del sanatori aquesta voluntat no té raó de ser i, per tant, el temps deixa d'existir com a coordenada fins a quedar dissolt en l'espai físic del sanatori.

Combatre el no-temps és una de les dificultats més grans a què s'han d'encarar els personatges de *Pabellón de reposo*. Aquí no hi ha ni canvis estacionals, i només es té constància que el temps avança perquè algun dels personatges, amb la seva mort, demostra que el temps continua existint. Per aquest motiu, els personatges intenten evadir-se de la realitat, i ho fan a través de la literatura. Tots ells tenen un diari personal on escriuen, recordant-hi temps passats i elucubrant sobre com avançaran les seves vides però, a alguns d'ells, sobretot als més apassionats, el metge els ho prohibeix. Escriure implica un esforç d'ordenació temporal, establir una cronologia i separar molt bé allò que és passat, d'allò present i futur, per tant, aquesta prohibició és menys innocent del que pot semblar. Per una banda, prohibir-los l'escriptura d'un diari els nega la possibilitat d'ordenar el seu temps i de falcar-ne el passat, deixant-ne constància per a no oblidar-lo i, per l'altra, els desproveeix d'un dels únics passatemps que poden tenir estant malalts al llit.

L'escriptura dels diferents diaris dels malalts de la novel·la de Cela crea una polifonia de veus que també trobem en la novel·la de Blai Bonet, on cada capítol correspon al monòleg interior d'un dels personatges, però, de les tres novel·les, *El mar* possiblement sigui la que conté més acció i, per tant, més presència del temps. Però el que hi trobem, més que temps present, són constants anades i vingudes dels propis personatges cap a records passats i cap a voluntats futures, fent que la línia del present es debiliti i es faci més i més fina. Així, tot i que sabem que la novel·la transcorre al llarg d'un any, «el temps realment important és el psicològic» (Salom 2000: 17).

El present d'*El mar* es debilita i passa a ser un element relatiu, variable segons qui el percebi i, sobretot, des d'on el percebi. Si el protagonista de *La muntanya màgica* està obsessionat pel temps, també ho està un dels personatges d'*El mar*, Jaume Galindo, perquè, segons diu, el rellotge del seu poble va deu minuts més enrere que el de dins el sanatori. Aquesta descoordinació temporal entre el món de fora i el seu comença a obsessionar-lo quan sap que està a punt de morir: «I quan els de casa llegeixin que va ser a les set, diran: “Ens va deixar quan passàvem pel camp d'en Mateu Davis, quan vàrem aixecar el cap, dient: ara el campanar de l'Ajuntament toca les set”. I jo m'hauré mort més aviat aquí que allà» (Bonet 2011: 62). Viure al sanatori implica una sèrie de condicions, i entre elles hi ha la de viure aïlladament, per aquest motiu, el fet de tampoc compartir la coordenada temporal amb la seva família arriba a martiritzar Jaume Galindo, qui pren consciència que l'hora real de la seva mort mai no coincidirà amb el record que ells en tindran. El tipus de vida que el sanatori imposa, i que Cela havia titllat de *vici* en el sentit que és tan difícil desacostumar-se del repòs absolut com del fet de prendre drogues, apareix també al principi d'*El mar*, de la boca de Manuel Tur: «Aquí tots som al·lucïnats, descarnats, com si estiguéssim en calç, i parlem i pensam i estimam sense caràcter, com un sol home, amb una veu immunda com una mort viva. Al sanatori és com si la vida fos una mica d'opi que fumàssim» (Bonet 2011: 12). El repòs esdevé *vici* i fa viure els personatges en un estat ingràvid on les obligacions no tenen raó de ser, i on per tant no hi ha cap necessitat de saber quina hora és.

Margalida Pons parla del tempo d'*El mar* definint-lo com «una lentitud sensual» (Pons 1993: 115), i precisament és aquesta sensualitat temporal el que fa que temps i espai es fusionin esdevenint dues coordenades interdependents. Tornant a citar Pons, «hi ha com una relació home-medi: l'espai actua com a allargassament de l'ànima del personatge» (Pons 1993: 117) que, des del meu punt de vista, no deixa de ser l'ànima del sanatori, ja que és la convivència en aquest espai el que determina l'acció i fins i tot l'evolució dels personatges.

El sanatori fa que el temps perdi vigència i quedi amarat de les aptituds de l'espai, i per aquest motiu el que Bajtin entén per *cronotopos* lliga amb la figura del sanatori. Un cop dins, els personatges segueixen les normes del sanatori, i podríem dir que deixen de tenir l'autonomia que tenien en el món real per passar a ser personatges a qui passen coses. La iniciativa del temps i de com passar aquest temps els deixa de pertànyer per passar a ser propietat de l'espai, d'un espai volgudament poc dibuixat ja que la concreció hagués impossibilitat aquesta presa total de poder que exerceix en les tres novel·les i n'hagués limitat la força. Tota concreció hagués aportat dosis de quotidianitat, hagués introduït en l'existència humana i en el temps d'aquesta existència les seves regularitats i ordres i, en conseqüència, hagués transformat el temps del sanatori en el temps lineal i quantificable del món real.

Com hem vist, *La muntanya màgica* se cenyeix a la idea de tuberculosi que Sontag associa al segle XVIII i, tot i que els personatges de les novel·les de Cela i Bonet també són subjectes contemplatius, propensos a la reflexió i altament sensibles, en *Pabellón de reposo* i *El mar* es presenta una tuberculosi amb matisos diferents i lligada al nou concepte que a partir del segle XX es relacionarà amb aquesta malaltia, la guerra. Després de la Gran Guerra, la tuberculosi patirà una desmitificació i passarà a relacionar-se amb la fam, la brutícia i la misèria. Durant els anys 40 i 50, els medicaments deixaran d'arribar als sanatoris o hi arribaran en dosis mínimes, fent perillar la salut dels interns. Per tant, contràriament a la simbologia que durant el romanticisme s'havia associat a la tuberculosi, les metàfores modernes que se li associaran suggereixen un profund desequilibri entre l'individu i la societat i esborren aquella aureola espiritualista que se li havia concedit. N'és un exemple l'exigència que la cura sigui feta en llocs allunyats de la ciutat, per motius físics com la puresa de l'aire, però també entès simbòlicament com una forma de rebutjar la concepció de la societat del moment.

Tant el procés d'escriptura d'*El mar* com el temps que els personatges de la ficció viuen corresponen als primers anys de la postguerra. Aquest enquadrament temporal no és explicitat en la novel·la, sinó que el deduïm per detalls com la data de la carta que escriu la germana de Tur –5 de març de 1942–, o pel moment en què Manuel Tur recorda que durant la seva infància va presenciar els afusellaments d'uns homes del seu poble. No obstant això, el conflicte bèl·lic mai és el centre de l'acció, sinó que serveix com a marc històric i, també, com a clau interpretativa de la novel·la, ja que els adolescents de l'obra viuen la guerra que ve després de la guerra, gairebé com si n'haguessin de pagar les conseqüències estant interns en un sanatori.

Tenint en compte que les dues novel·les escrites a la península comparteixen el fet de tenir la postguerra espanyola com a rerefons històric, m'interessa citar una frase que un dels personatges de *Pabellón de reposo* diu i on tuberculosi i guerra queden agermanades: «Si algún día quiere Dios que cese la guerra en el mundo y la destrucción de mis pulmones, te prometo hacerte una visita» (Cela 2011: 193), però aquest concepte que en la novel·la de Cela s'apunta una sola vegada, en la de Blai Bonet n'és el punt clau. Els joves personatges d'*El mar* han sigut adolescents durant la guerra civil, han vist crims que nois de dotze anys mai haurien de veure, que formen part de les seves consciències i que han tingut un efecte castrador sobre ells fent-los sentir culpables d'una època crua i de la qual són víctimes.

Per tant, a més de ser patidors d'una malaltia que arbitràriament ha fet que fossin ells qui morissin esqueixats per dintre, els personatges d'ambdues novel·les porten dins un doble mal: la guerra i la tuberculosi. I és al sanatori, lluny dels conflictes, on els personatges haurien de poder salvar-se, encara que aquest espai acaba transformant-se en un escenari-personatge que deixa al descobert els entramats de tota una època i el patiment d'una generació sencera.

Bibliografia

- ALDECOA, Josefina, GARCÍA MONTERO, Luis [et al.] (2001). *Con otra mirada: una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus.
- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BONET, Blai (2011). *El mar*. Barcelona: Club Editor.
- CAMPILLO, Maria (1995). “Sobre literatura i sobre l’ensenyament de la literatura. Les raons de Settembrini”. *Els Marges*, núm. 53 (p. 65-70).
- CELA, Camilo José (2011). *Pabellón de reposo*. Barcelona: Editorial Destino.
- COCA, Jordi (1981). “Blai Bonet, el fons del mar”. *Serra d’Or*, núm. 256 (p. 17-23).
- CORTEJOSO, Leopoldo (1958). *Tuberculosos célebres: grandes personalidades forjadas por la tuberculosis*. Barcelona: Editorial Mateu.
- FORSTER, Edward Morgan (1985). *Aspectos de la novela*. Madrid: Editorial Debate.
- ILIE, Paul (1978). *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Editorial Gredos.
- KARST, Roman (1974). *Thomas Mann. Historia de una disonancia*. Barcelona: Barral Editores.
- LINÉS HELLER, Luis M^a (2006). *Thomas Mann*. Madrid: Editorial Síntesis.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Isabel (1992). “La prosa en *Pabellón de reposo* de Cela”. *Anuario de estudios filológicos*, vol. 15 (p. 181-192).
- LUKACS, Georg (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- MANN, Thomas (2007). *La muntanya màgica*. Barcelona: Labutxaca.
- MUÑOZ, Teresa (2006). *Josep M. Castellet. Retrat d’un personatge en grup*. Barcelona: Edicions 62.
- PÉREZ, Oscar A. (2015). “Una aproximación biopolítica a la narrativa de la posguerra: La tuberculosis en *Pabellón de reposo* de Camilo José Cela y *El mar* de Blai Bonet”. *Hispania*, vol. 98, núm. 2 (p. 231-242).
- PLA, Xavier (2011). “Blai de Santanyí i la versió extensa d’*El mar*. Uns apunts sobre premis literaris, expedients de censura i mecanoscrits arreglats”. Dins: BONET, Blai. *El mar*. Barcelona: Club Editor (p. 227-63).
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004). *Camilo José Cela*. Madrid: Editorial Síntesis.
- PONS, Margalida (1993). *Blai Bonet: maneres del color*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- SALOM, Jeroni (2000). “Pròleg”. Dins: BONET, Blai. *El mar*. València: Tres i Quatre (p. 7-19).

SCHULZ, Bruno (2001). *Les botigues de color canyella / El sanatori de la clesidra*. Barcelona: Quaderns Crema.

SONTAG, Susan (2011). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1962). *Camilo José Cela*. Madrid: Editorial Gredos.

Del territori al paisatge. La Comella i el Jardí de Cactus: dos exemples d'artrealització de la natura

Aida Marín Yrigaray

Universitat Rovira i Virgili

aida.marin@urv.cat

Resum

Quan l'ésser humà projecta la seva mirada sobre un espai físic, dotant-lo d'una identitat i uns valors, el territori esdevé aleshores paisatge. Per tant, pot afirmar-se que el paisatge és un producte cultural que vehicula les inquietuds i vicissituds d'una societat determinada. En aquest sentit, una de les formes més tradicionals de construcció paisatgística ha estat el jardí, en què l'art ha contribuït ostensiblement a aquesta apreciació estètica del territori. El procés mitjançant el qual l'activitat artística singularitza i potencia les característiques intrínseques d'un lloc convertint-lo en punt focal de la nostra existència rep el nom d'artrealització. El *Jardí de Cactus* a Lanzarote, obra de César Manrique, així com *La Comella*, el jardí d'escultures de Rufino Mesa a Tarragona, constitueixen dos exemples d'allò més il·lustratiu d'aquest poder evocador del *genius loci* i de la perfecta simbiosi entre home i natura.

Abstract

When humans project their look onto a physical space, they provide it with identity and values, and hence territory becomes landscape. Therefore, it can be said that the landscape is a cultural product that conveys the concerns and vicissitudes of a particular society. In this sense, one of the more traditional forms of landscape construction has been the garden art, which has contributed significantly to the aesthetic appreciation of the territory. The process by which artistic activity enhances and distinguishes the intrinsic characteristics of a site by making it the focal point of our existence is called arrealization. The *Cactus Garden* in Lanzarote, the work of César Manrique, and *La Comella*, the Rufino Mesa's sculpture garden in Tarragona, are two examples that illustrate the evocative power of *genius loci* and the perfect symbiosis between man and nature.

Paraules clau: Arrealització, *genius loci*, *Jardí de Cactus*, *La Comella*, Paisatge, Territori

Keywords: Arrealization, *Cactus Garden*, *genius loci*, *La Comella*, Landscape, Territory

Un jardí és el contacte essencial de l'ésser amb la natura, la justa proporció entre el petit món interior i la immensitat del món exterior, per tal que l'equilibri sigui restablert i s'assoleixi la serenitat.

Roberto Burle Marx

El reflex d'una cosmovisió

El jardí, entès com l'ordenació i la construcció simbòlica d'un espai natural, és una de les creacions més antigues de l'ésser humà. Al llarg de la història, el món de l'arquitectura i de l'art s'ha complementat amb el dels jardins, en tant que llocs que conviden a la contemplació, el recolliment físic i espiritual i els moments de reflexió gairebé sagrada, si bé ostentant una posició, sovint, supeditada a la resta d'arts. No obstant això, no seria pas just comprendre aquest gènere com una simple manipulació i acotació d'un fragment de la natura, atès que tradicionalment –i això és el que dota d'universalitat el fenomen del jardí– ha respost també a la voluntat de recreació d'un món edènic prístí, caracteritzat per l'abundància de fruits, l'absència de dolor i la benvolença de la divinitat.

Així mateix, tampoc no seria correcte concebre el jardí com un mer suplement o apèndix de l'arquitectura, ja que ha estat capaç –especialment a partir del segle XVIII– de desenvolupar un corpus teòric propi amb les corresponents categories estètiques associades (Maderuelo 1997: 95). És per aquesta raó que ha d'ésser considerat com una forma artística de primera magnitud que respon a processos constructius de caràcter no exclusivament material, sinó també intel·lectual, cultural i, en conseqüència, simbòlic. L'aspecte que el converteix en quelcom diferent i especial en relació amb la pintura o la resta de llenguatges artístics és, precisament, la seva capacitat per ser d'una banda, sotmès a canvis, transformacions i reescriptures constants i, de l'altra, *viscut o habitat* en el sentit més heideggerià del terme, és a dir, un espai ordenat en correspondència a la imatge d'un món ideal. D'aquesta manera, si l'home *és* en la mesura que habita, el jardí –un espai per ser contemplat, recorregut i espiritualment assimilat– no pot sinó constituir una mena de llar que

aixopluga el passejant que hi deambula ensems li ofereix protecció i recolliment.¹ Ara bé, per tal que pugui ser considerat una llar, el jardí ha de ser objecte de la projecció d'una mirada simbòlica que respongui als interessos o inquietuds de la societat que el forja. En paraules de Carmen Añón Feliu:

El jardí, el parc, és la primera i més definida forma d'aquest paisatge cultural creat per la mà de l'home. Imatge mística d'aquest paradís terrenal comú a totes les grans civilitzacions i religions en tant que lloc idealitzat en què l'home aboca totes les seves esperances i anhels. (Añón Feliu 1996: 45)

Així doncs, si el jardí reflecteix la cosmovisió de l'ésser humà en cada moment de la història, pot afirmar-se també que constitueix un art representacional que acull narracions i descriu escenes de totes les èpoques històriques, alhora que esdevé un instrument de dominació de porcions variables de terreny per adaptar-les a les necessitats expressives de llurs artífexs. Per tant, estem davant d'un constructe cultural amb capacitat educativa i que, en paraules de Javier Maderuelo «és un teatre de cultura, escenari de la història i espai en què s'aixopluga la filosofia» (Maderuelo 2008: 238). Per aquest motiu, tradicionalment s'ha ornamentat amb escultures, arquitectures –efímeres o no–, llacs, grutes, etc. que reflecteixen la visió que l'ésser humà té del món en cada moment de la història. En últim terme, tots aquests elements i, especialment l'escultura, no poden ésser llegits com un mer afegitó, ja que exerceixen una funció potenciadora, singularitzadora i, en definitiva, protectora del paisatge.

En conseqüència, el jardí no pot interpretar-se com un simple *playground* en què l'ésser humà pugui comportar-se com millor li plagui en cada moment, sinó com un lloc en què retrobar-se amb els avantpassats culturals i intel·lectuals, alhora que gaudeix dels nombrosos beneficis que reporta un entorn natural *controlat* que es manifesta exempt d'hostilitats.² És, en aquest sentit, que podem considerar el jardí com un espai en què la natura esdevé vegetalment més humana, alhora que l'ésser humà retorna a un estat de simbiosi natural.

¹ No resulta gens estrany, doncs, que sota aquesta premissa, en els orígens del relat bíblic Déu instal·lés la primera parella d'éssers humans en un jardí.

² És, precisament, l'afany inherent a l'ésser humà per qüestionar-se sobre els seus avantpassats allò que desperta en ell el sentit de la història, és a dir, la voluntat de reconstruir i relatar el passat mitjançant la interpretació dels vestigis i el desig de deixar testimoni físic d'allò que haurà de ser “retrobat” per les generacions futures. En aquest sentit, el jardí és un escenari d'allò més adient per indagar sobre la història i la manera en què els éssers humans ens relacionem amb el món.



Jardins de la Pobla de Lillet (Berguedà). Aquesta obra, realitzada per Antoni Gaudí reflecteix a la perfecció la simbiosi art i natura en el context dels jardins. Fotografia: Aida Marín Yrigaray, 2015.

L'artrealització: el pas del territori al paisatge

Quan les qüestions econòmiques i utilitàries determinen la definició de l'entorn natural, s'acostuma a oblidar amb freqüència l'experiència estètica que pot derivar-se'n de la contemplació. Aquest nivell d'apreciació només es fa palès quan l'ésser humà projecta la seva mirada sobre un territori determinat per concretar-lo i transformar-lo en una realitat immediata, tot dotant-lo d'una semàntica que el faci present d'una forma abans desapercebuda (Santiago 2011: 106). És en aquest sentit que autors com Gilles A. Tiberghien han anomenat aquest fenomen *construcció perceptiva* de la natura, és a dir, mitjançant un procés previ d'intel·lectualització del territori s'obté com a resultat un ens superior amb què s'identifica una comunitat (Tiberghien 2001: 147).



L'Encanyissada; Delta de l'Ebre. Quan projectem la nostra mirada estètica sobre la natura, el territori esdevé paisatge i portador d'uns valors compartits per una comunitat. Fotografia: Aida Marín Yrigaray, 2013.

Ara bé, aquesta capacitat d'aprehensió i valoració del paisatge és filtrada pels codis culturals que una societat concreta comparteix i converteix en elements definitoris de la seva idiosincràsia.³ D'aquesta manera, allò que naturalment era mer espai geogràfic esdevé un paisatge i marc vital que vehicula uns valors morals i culturals amb què una societat estableix vincles identitaris.⁴ Dit altrament, el paisatge és un constructe sociocultural i sentimental, fruit de la interacció entre una base geogràfica preexistent i uns factors antròpics que en defineixen la morfologia i concepció col·lectiva. En aquest sentit, Joan Nogué s'expressa en els següents termes:

Les societats humanes, a través de la cultura, transformen els paisatges naturals originaris en paisatges culturals, caracteritzats no solament per una determinada materialitat, sinó també per la translació al paisatge mateix dels seus valors i sentiments (Nogué 2009: 53).⁵

³ Això explica l'absència d'una única accepció per definir el paisatge, atès que pot ser manifestat en múltiples i no necessàriament enfrontades dimensions.

⁴ El paisatge ha de ser entès, en aquest cas, com el resultat de la contemplació estètica, és a dir, aquella que es produeix sense cap finalitat lucrativa o especulativa.

⁵ Vegeu NOGUÉ, Joan (2009). "A la recerca del discurs territorial i de l'imaginari paisatgístic". Dins LLOP, Carles (coord.). *Paisatges en transformació. Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Aquest capítol resulta veritablement interessant per la perspectiva en tant que geògraf que n'ofereix l'autor. Davant la situació actual de degradació de la natura, Joan Nogué presenta tres actituds diferents que poden manifestar-se en la construcció del paisatge. La primera, o via del *laissez-faire*, és aquella que comporta la creació de paisatges banals i mediocres en territoris despersonalitzats; és la pròpia de societats amb democràcies febles. En segon lloc, podem trobar la via que suprimiria de l'imaginari col·lectiu tot arquetipus paisatgístic referencial, si bé aquesta opció no contribuiria a resoldre'n el problema; més aviat a emmascarar-lo. Finalment, l'autor proposa la via del consens social, orientada a una revisió crítica del paisatge tradicional amb la finalitat de fusionar allò autòcton amb els nous elements identitaris

Tradicionalment, l'art ha estat un dels factors més importants que ha contribuït a aquesta apreciació estètica del territori i, en conseqüència, a la seva transformació en paisatge. La pintura, l'escultura, la literatura i la jardineria, entre d'altres manifestacions, han col·laborat a valorar i potenciar els escenaris de la natura en tots els racons del món i períodes de la història. En paraules de Javier Maderuelo:

L'art, a través de la seva necessitat d'imitació i representació, ens ha ensenyat a mirar i valorar els escenaris de la natura, contribuint decisivament a través de la pintura, la poesia i la jardineria, a configurar el concepte *paisatge* (Maderuelo 2005: 37).

Així doncs, la praxi artística constitueix una de les vies de transformació del territori en paisatge. És el que Alain Roger ha anomenat artealització de la natura, un procés bidireccional que es manifesta ensems *in situ* i *in visu*. En el primer dels casos, l'artrealització consisteix a intervenir artísticament sobre el territori per tal de modificar-lo visiblement. En canvi, el procediment *in visu* rau en l'assimilació mitjançant la mirada dels valors dels paisatge posats de manifest a través de l'acció artística (Roger 2007: 121).⁶ Per assolir-ho, l'artista pot ajudar-se de la documentació fotogràfica o esbossos pictòrics que n'acompanyin el procediment constructiu. D'aquesta manera, s'explora la possibilitat de contribuir a una més que hipotètica restitució de la natura mitjançant l'acció humana; paradoxalment, la mateixa acció humana amb capacitat per degradar-la. Els jardins d'escultura –en tant que espais en què art i natura es reforcen mútuament i esdevenen un tot coherent –suposen, en aquest sentit, una òptima possibilitat per reflexionar sobre aquesta qüestió.

Quan el *genius loci* es manifesta

L'ésser humà es relaciona amb el medi físic sobre la base de l'establiment d'uns vincles emocionals concrets que en condicionen la morfologia i el resultat final. Aquest lligam sentimental vers el paisatge ha estat batejat pel geògraf Yi-Fu Tuan amb el terme *topophilia* (Tuan

procedents del fenomen de la globalització per, d'aquesta manera, reformular col·lectivament l'imaginari d'una societat.

⁶ Vegeu Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. Per a aquest autor, la crisi actual del paisatge s'explica des de la conjunció de dos factors, és a dir, el deteriorament *in situ* i la defunció *in visu* del territori. El primer d'aquests elements és determinat per la degradació i potencial desaparició dels paratges tradicionals; l'absència d'atenció els ha reduït a un estat de mera terra. En canvi, la defunció *in visu* es produeix com a conseqüència de la incomprensió o incapacitat perceptiva de la natura que experimenten les societats sobreestimulades a causa de les noves tecnologies i els *mass media*.

1990: 93), un fenomen que pot manifestar-se en múltiples dimensions, si bé és a través del jardí que es palesa com una de les formes relacionals més evidents i aprehensibles per a l'home.

Ara bé, quan té lloc una intervenció artística sobre el medi natural no es pot deixar de banda l'esperit guardià del lloc el qual, moltes vegades, n'imposa les condicions i empeny l'artista a doblegar-se a la seva voluntat. Dit altrament, l'essència del lloc no pot ésser obviada. L'establiment d'un diàleg estret amb la natura que faci efectiu un equilibri entre l'acció humana i el medi circumdant es presenta, així doncs, com un requisit en la definició del paisatge contemporani (Raquejo 1998: 69).

Al llarg de les tres darreres dècades hem assistit al renaixement d'una consciència del jardí en tant que obra artística i instrument per facilitar un retorn a la natura de la qual l'ésser humà s'havia escindit des de feia temps. Efectivament, no es pot perdre de vista el fet que els trets geogràfics i climàtics conformen la realitat individual i col·lectiva a diversos nivells (natura, art, religió, costums...), tot teixint un sistema d'actituds i valors amb què una comunitat s'identifica. Ara bé, com és possible que la creativitat artística, arrelada a la natura i operativa a tot arreu, produeixi manifestacions tan diverses segons el lloc en què s'ubiquen? La resposta cal trobar-la en la capacitat de l'ésser humà de captar l'ordre del cosmos mitjançant la funció unificadora i estructurant de la ment (Watsuji 2006: 215). Dit altrament, l'art és l'expressió sensible del lligam harmònic que l'home estableix amb el seu entorn més immediat. Per aquest motiu, és necessari que en el procés artístic se superi la concepció de la natura en tant que categoria abstracta. En aquest sentit, l'arquitecte Carlos Martí Arís, a *Llocs públics en la natura*, exposa tres principis bàsics per assolir aquest estatus (Martí Arís 2008: 47):

- Tot lloc és un espai individualitzat: a) que podem reconèixer i b) amb què ens sentim identificats.
- Cada lloc és la sedimentació dels rastres que el temps i l'acció antròpica hi van dipositar.
- Tot lloc és el producte de la interacció entre home i natura. L'espai és preexistent; la mirada humana el beslluma i descobreix.⁷

Per tant, el context físic en què s'instal·len les obres d'art a la natura és essencial per comprendre la seva raó de ser. El *genius loci* converteix els espais en centres focals de la nostra existència, atès

⁷ En el cas dels jardins, especialment, aquesta cooperació entre les manifestacions artístiques i la seva ubicació és fonamental en l'hermenèutica i comprensió de les obres.

que es distingeixen de la resta i esdevenen expressió de l'interès de l'ésser vers el seu entorn (Aguiló 1999: 17). Tenint present que una escultura pensada per ser instal·lada en un entorn natural és, generalment, realitzada per l'artista amb el lloc *in mente*, s'estableix un fort diàleg visual amb l'espai que l'envolta. D'aquesta manera, i com veurem a continuació, el paisatge esdevé part integral de la proposta artística (Beardsley 1985: 83).

La Comella o la Restauració del Paradís

Un dels exemples més interessants de jardí d'escultures a les nostres contrades és *La Comella*, el projecte artístic i vital que Rufino Mesa (Valle de Santa Ana, Badajoz, 1948) ha creat als afores de Tarragona.⁸ Es tracta d'una partida de terres situada a dos quilòmetres de la capital del Tarragonès en direcció al Pont d'Armentera.⁹ Presenta una extensió aproximada de 78.000m², més de cent-vint obres a l'aire lliure i és la residència actual de l'escultor. Des que s'hi instal·là l'any 2001, Rufino Mesa ha anat nodrint l'espai amb les seves escultures per tal de crear el que ell anomena «el temple del pensament, l'acumulació del saber de tots els temps que ha pres la forma d'anell-cova» (Mesa 2009: 19).

Tanmateix, originàriament, la partida era coneguda amb el nom de Mas Morató. Segons la llegenda, estava habitat per una pubilla que es va enamorar d'un jove dels Pallaresos però l'oncle de la noia va encarregar l'assassinat del seu estimat en un afany de protegir els seus interessos econòmics. Com a resposta, la jove es va penjar d'una alzina que encara avui dia produeix aglans a *La Comella* i que és coneguda popularment amb el nom de l'Alzina del Dolor. Després d'aquests tristos esdeveniments, la partida restà deshabitada durant molts anys fins que, el 1997, l'escultor Rufino Mesa la va descobrir i decidí que aquell espai seria el lloc en què ubicaria les seves obres, immerses en un entorn natural i carregat de memòria. Atenent a les paraules de l'artista, *La Comella* és:

⁸ Rufino Mesa va néixer el 13 de febrer de 1948 al Valle de Santa Ana (Badajoz) en el si d'una família humil de pagesos i petits constructors. Segurament per aquest motiu el seu vincle amb la natura ha estat sempre tan fort. Bona part de la seva infantesa i joventut la va viure a diverses regions d'Espanya com ara Extremadura, Múrcia, País Basc, Aragó, Navarra i, finalment, Catalunya. L'observació directa de les dinàmiques naturals, particularment el funcionament de les pedreres, ha estat la principal font de coneixement en la seva obra.

⁹ Una de les accepcions que recull el diccionari sobre el terme *comella* el defineix com una depressió més o menys pregona i planera en un terreny de muntanya, és a dir, un petit clot de l'orografia. El nom amb què va batejar Rufino Mesa aquesta partida de terra és del tot ben encertat, atès que el terreny s'assenta sobre una gran roca que dificultava el creixement òptim dels arbres i plantes.

Una proposta molt jove que pretén unir l'experiència de la vida amb allò real i tangible; una simbiosi entre un fons (la natura) i un camp de representació (la vida) per arribar a la conclusió que la Natura i el jo som la mateixa cosa.¹⁰

D'aquesta manera, Rufino Mesa ha convertit un terreny inicialment estèril en un jardí d'escultures que va més enllà de la mera resolució formal per esdevenir essència de vida i una obra d'art en el seu conjunt en aconseguir un perfecte equilibri entre les parts i el tot.



Rufino Mesa. *Susurros en un agujero*. Fotografia: Aida Marín Yrigaray, 2013.

A partir d'aquell moment, l'artista endegà una campanya de millora i nodriment de l'indret que es materialitzà mitjançant diverses accions que posarien de manifest el seu compromís amb l'entorn natural. D'aquesta manera, la *restauració del paradís* –com a l'artista li agrada dir– es va concretar en l'aportació de vora 2.000 camions de terra,¹¹ la neteja dels boscos –tot replantant i seleccionant de forma activa espècies vegetals mediterrànies– i finalment en la construcció d'una cisterna per a la recollida d'aigües pluvials. Es tracta d'una de les obres més monumentals de l'artista, que porta per títol *500.000 litres d'aigua de pluja*, i una de les peces en què potser més clarament s'aprecia el joc amb la natura i l'actitud de respecte envers ella. Tot plegat, com afirma l'artista, per crear unes condicions òptimes per a la vida, un ecosistema que permeti la natura de viure de la millor

¹⁰ Entrevista realitzada a Rufino Mesa a *La Comella* el 9 de gener de 2013.

¹¹La terra que va alçar la partida de *La Comella* procedia del terme del Mas d'Enric de Tarragona i del Mas de les Ànimes de Reus.

manera possible «malgrat la supèrbia humana de prendre-hi partit».¹² El projecte artístic i vital de Rufino Mesa es concreta en l'establiment d'una aliança amb la natura, el principal eix temàtic de tota la seva reflexió estètica (Mesa 2015: 10). *La Comella* és el fruit d'un pacte en virtut del qual l'artista reconeix la superioritat de les forces còsmiques alhora que es mostra agraït pels béns que ens proporcionen diàriament. En aquest sentit, *l'Anell de Pedra* és l'obra que millor recull el seu ideari (est)ètic. Es tracta d'un enorme cercle de disset metres de diàmetre compost per grans blocs de granit negre de Bielorrússia i amb una massa de quatre-centes tones.



Rufino Mesa. *Anell de Pedra*. Granit negre de Bielorrússia. Fotografia: Arxiu La Comella, 2001.

Formalment, l'obra configura un anell, símbol de l'aliança amb la mare terra de la qual tots els éssers vius som deutors.¹³ El material no ha patit cap tipus de modificació per part de l'escultor. Només n'ha disposat els blocs de tal manera que configuren un cercle sobre el terra, en una clara al·lusió a allò que l'artista anomena *realitat estètica*, és a dir, la possibilitat de contemplar un element a la natura des d'una dimensió del pensament que permeti considerar-lo bell en la seva nuesa, sense modificacions supèrflues ni artificiositats. Dit altrament, la realitat estètica és l'impuls misteriós que emergeix de la terra i que ens fascina (Mesa 2014: 142). Això el porta moltes vegades a no modificar el material per tal de mantenir-ne la memòria i les empremtes que el pas

¹² Vegeu nota 10.

¹³ Aquesta idea fou desenvolupada per Rufino Mesa des de mitjans de la dècada dels setanta. Emprant procediments i materials efímers, configurava petits cercles al terra amb herbes, pedres, terra, palla o directament dibuixats sobre la sorra de la platja. Fins al 2001 no va disposar d'un espai com *La Comella* per materialitzar aquesta aliança de forma duradora.

del temps i les circumstàncies han dipositat en ell. La natura és tan bella i rica en sí mateixa que esdevé biblioteca de tots els temps:

La Natura és un laboratori d'experimentacions, de submissions i presències hierofàniques. La Natura és una aliada que m'empresta els escenaris més esplèndids per a la poesia i l'art (Mesa 2002: 240).

De fet, el cercle és present en moltes altres obres d'aquest artista, com ara *359° sense llum*, *Ciò o Homenatge als donants*, *Cadires en un paisatge de sal*, *Capella Turkana* o *La Glíptica*, atès que és també la imatge del sol, element fonamental per assegurar la vida a la Terra i objecte de culte en moltes cultures agràries tradicionals. En paraules de l'autor: «El cercle ha estat l'expressió d'una aliança amb la vida i la seva aplicació formal i conceptual ha quedat a les terres que envolten el meu taller» (Mesa 2015: 9).

L'altra gran actuació que l'artista va dur a terme a *La Comella* fou la rehabilitació de la masia, un edifici amb restes dels segles XIV i XV però modificat al llarg del XIX i el XX. La intervenció de restauració fou supervisada pel mateix Rufino Mesa i els criteris que se n'hi van seguir intentaren conciliar les necessitats de la vida moderna amb l'estructura i materials originals de la casa. Un cop l'adequació de l'espai va permetre d'instal·lar-s'hi, l'artista inicià la distribució de les escultures per tot l'entorn natural, així com la construcció de les anomenades *arquitectures mínimes* o altrament conegudes *arquitectures per a l'esperit*, és a dir, petits recintes per acollir l'ànima; espais per a la reflexió; per experimentar una trobada amb un mateix i per reafirmar el compromís amb la natura.¹⁴ La disposició de les obres no respon pas a criteris cronològics ni temàtics; més aviat, cada una d'elles estableix un diàleg específic amb l'entorn. D'aquesta manera, cada visita pot plantejar-se establint recorreguts diferents. Això converteix *La Comella* en una experiència estètica de gaudi inesgotable.

Ara bé, des del punt de vista conservatiu, les obres emplaçades a l'aire lliure estan exposades al pas del temps i les inclemències climàtiques, sense que la seva potencial alteració o degradació suposi cap tipus de procés traumàtic per a l'artista o la comprensió de les escultures. Igual que els éssers vius, sotmesos als processos de naixement, creixement, envelliment i mort, les obres de Rufino Mesa parteixen del mateix plantejament biològic. Són, per tant, ens orgànics que

¹⁴ Les capelles més emblemàtiques d'aquest espai són la *Capella Turkana*, la *Glíptica*, l'*Oràculo* o l'*Homenatge a Maria Kinga*, entre d'altres.

qüestionen el concepte tradicional d'immutabilitat de l'obra artística: la natura és l'encarregada de finalitzar el procés creador endegat per l'artista.

Per tot plegat, el fet de visitar *La Comella* és una bona oportunitat per entrar en comunió amb la natura i aproximar-nos a un artista tan singular, a la vegada que experimentem quelcom intransferible i únic que ens permet, de retruc, interactuar amb allò natural, experimentar un acte de reconciliació amb el món i, alhora, trobar-nos amb nosaltres mateixos.

El Jardí de Cactus de Lanzarote. Un esclat de vida en un desert de lava

L'última intervenció de l'artista canari César Manrique (1919-1992) a Lanzarote fou el *Jardí de Cactus* de Guatiza (1991), situat al nord de l'illa i envoltat per nombrosos camps de nopals dedicats al cultiu de la cotxinilla. Probablement, es tracta de l'obra que millor compendia el seu ideari estètic.¹⁵

Es tracta d'una antiga pedrera de material volcànic en desús des de finals del segle XIX que havia esdevingut, amb el temps, abocador d'escombraries.¹⁶ El vas d'extracció quedava delimitat per murs naturals de pedra volcànica i a l'interior s'hi conservaven monòlits basàltics que no foren extrets de la pedrera a causa de la seva duresa. Quan César Manrique decidí recuperar aquest espai n'aprofità l'estructura natural de planta circular, en una reinterpretació artística dels anomenats *taros* insulars, és a dir, refugis per als ramats i pastors de l'illa, alhora que va conservar els obeliscs de basalt dotant-los d'un evident valor escultòric.¹⁷ César Manrique únicament

¹⁵ César Manrique va néixer a Arrecife (Lanzarote) el 24 d'abril de 1919. Després de lluitar a la Guerra Civil als fronts de Ceuta i Catalunya, va obtenir una beca per iniciar els estudis a la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. L'any 1964 fou convidat pel magnat Nelson Rockefeller a visitar Nova York, fet que el va empènyer a instal·lar-s'hi durant un fructífer període de quatre anys. Finalment, el 1968 l'artista decidí retornar a la seva terra natal per iniciar un procés de recuperació del patrimoni vernacle insular i, d'aquesta manera, convertir mitjançant l'art, les Illes Canàries en una de les principals destinacions turístiques europees. En aquest sentit, i amb un ritme frenètic, va rehabilitar els anomenats *Jameos del agua* (1964-66), el *Mirador del Río* (1973), el *Castillo de San José* (1976) –l'actual Museu Internacional d'Art Contemporani– i el *Jardí de Cactus* (1991). Aquesta fou la seva darrera obra a l'illa abans que un fatídic accident de trànsit li llevés la vida el 25 de setembre de 1992.

¹⁶ La gènesi d'aquest projecte havia tingut lloc a mitjans anys setanta, si bé no havia estat possible dur-lo a terme fins a principis de la dècada dels noranta a causa de problemes de finançament i desavinences amb les autoritats locals.

¹⁷ Després de retornar del seu períple novaiorquès el 1968, César Manrique va enfortir notablement els seus vincles amb la cultura autòctona insular. Per aquest motiu, va iniciar un itinerari per tot el territori de Lanzarote a fi d'estudiar-ne el patrimoni arquitectònic popular, l'autenticitat i eficàcia funcional del qual fascinaven l'artista. Certament, el sentit de la seva proposta artística passava indefectiblement per l'enteniment i comprensió de l'entorn natural de què se sentia hereu amb una doble finalitat: preservar-lo i difondre la identitat de l'illa i els seus habitants.

escoltava el geni del lloc, n'atonia a la crida i deixava que fos el mateix espai físic el qui dictés les solucions artístiques.

Quan el visitant arriba al Jardí troba, en primer lloc, una escultura metàl·lica d'uns vuit metres d'alt que representa un enorme cactus. Exteriorment, l'espai pot semblar inhòspit, un desert de lava allunyat apriorísticament de tota intencionalitat acollidora. Tanmateix, l'interior és sorprenentment agradable, un refugi de vida enmig d'una terra marcada pel foc i la dissort.¹⁸

Un cop s'ha deixat enrere l'àrea d'accés, el visitant observa des d'un pla superior una espectacular concavitat de 117m x 85m poblada per monòlits naturals que recorden formes antropomorfes i estructures capricioses de lava solidificada al voltant de les quals s'articulen les masses cactàcies en perfecta simbiosi amb el medi. D'altra banda, la considerable amplada de la muralla de pedra que tanca el recinte permet de passejar-s'hi per sobre, la qual cosa facilita de contemplar la totalitat del jardí des de diversos angles i perspectives. En aquest itinerari, però, el visitant no es troba sol; en tot moment se sent acompanyat pel lleu grinyol que ofereix un antic molí de vent que bat les aspes en virtut de la direcció del vent. L'artista va decidir restaurar-lo per retre homenatge a les construccions populars illenques i per restablir els tradicionals vincles existents entre home i natura. No obstant això, la veritable protagonista n'és la flora que inunda rítmicament l'espai a través d'un sistema de terrasses esglaonades. En total, s'hi poden comptabilitzar prop de 1.420 exemplars diferents de cactus i suculentas –procedents d'Amèrica, Madagascar i les Illes Canàries–, els quals foren concebuts per César Manrique com escultures vivents en perpetu canvi i transformació.¹⁹

La distribució de l'espai mitjançant camins, superfícies de cactus i oasis d'aigua respon a una voluntat d'organicisme sensual en què el ritme aplicat per l'artista està en sintonia amb els ritmes propis de la natura. De fet, l'aigua és el símbol de la vida, mentre que la presència de peixos de colors palesa la simbiosi vegetal, mineral i animal perseguida per l'artista des que va decidir recuperar aquesta antiga pedrera.

¹⁸ César Manrique altera la concepció paradisiaca tradicional del jardí en tant que lloc fresc i verd per jugar amb una falsa aparença de territori inhòspit. No obstant això, l'artista ha preparat l'espai com una escenografia inesperada que sorprèn i acull el visitant amb un sol cop d'ull.

¹⁹ Les espècies més representatives en són la *Mammillaria Compressa*, el *Melocactus Albicephalus*, l'*Euphorbia Candelabrum*, l'*Echinocactus Grusonii* i el *Ferocactus Gracilis*.

El territori de Lanzarote ofereix *per se* un aspecte de *barroquisme vulcanològic* que captiva la mirada del visitant (Marchán Fiz 2011: 17). La importància de l'aportació artística rau en la potenciació d'aquestes característiques inherents a fi de fer evident la necessitat de preservar el medi natural en unes mínimes condicions de dignitat. És per aquest motiu que l'art de César Manrique ha rebut el sobrenom d'*obra ecològica*:

El primer dels nostres béns culturals és la natura, és l'espai en què vivim. Aquest és el nostre millor patrimoni, tantes vegades destruït i xafat per l'egoisme de molts, sense una visió clara de futur, des de la insolidaritat i la falta d'interès per allò que és de tots (citats per Gómez Aguilera 1995:125).

L'essència de l'obra manriquenya es basa en la suma de les qualitats estètiques pròpies del lloc i una utilitat dipositada pel mateix artista que pretén concedir una segona oportunitat a l'espai gràcies a l'acompliment d'una funció social i educadora a través de l'art. D'alguna manera, l'aportació de César Manrique obre la porta al concepte d'art públic per tal d'afegir a la bellesa natural inherent a un espai una nova faceta gaudida per un públic generalista. El seu plantejament integrador i totalitzador combina l'arquitectura, l'escultura, el cromatisme pictòric i la jardineria per oferir com a resultat la fórmula de l'art total, basada en l'aplicació de la pràctica artística a totes les facetes de la vida. En paraules seves:

Els artistes tenim la missió moral d'aplicar el talent a la vida, omplint d'harmonia i bellesa el nostre medi vital, educant i sensibilitzant per evitar la destrucció maldestra i sistemàtica del nostre planeta. D'aquesta manera, podríem tenir una existència que valgui la pena d'ésser viscuda (Ramírez de Juan 2000: 19).

El *Jardí de Cactus* de Guatiza és un dels exemples més il·lustratius de la transformació d'un espai natural en paisatge a través de l'acció antròpica. Sense imposicions estètiques predeterminades ni elements aliens a la pròpia identitat del lloc, César Manrique únicament va apostar per l'optimització del caràcter intrínsec de l'espai per tal de fer-ne paleses les qualitats, tot emprant la topografia natural com un magnífic camp de treball.

Algunes precisions finals

La rapidesa amb què es produeixen les transformacions tecnològiques i economicosocials pot anar acompanyada, habitualment, per una pèrdua traumàtica del sentit del lloc, és a dir, una

alteració en la comprensió i identificació amb el territori que fa que el vincle identitari amb ell en resulti malmès.

Conscient d'una escissió i allunyament excessiu, així com de la colonització cultural a què ha sotmès la natura durant les darreres dècades, l'ésser contemporani sent la necessitat de retornar a un estat inicial de companyonia amb ella. En aquest sentit, les col·leccions d'art i natura sorgides a partir de la dècada dels anys vuitanta del segle XX –immerses en un context de sensibilitat postmoderna i crisi ecològica– palesen la tendència artística de recrear la perduda relació entre home i entorn natural. No obstant això, el jardí que necessita i habita l'home actual no és pas un record melangiós, idíl·lic i remot d'èpoques pretèrites, si bé un espai que fa front als nous usos, costums i necessitats de la societat contemporània. Dit altrament, el jardí ha de reflectir, com un cronista fidedigne, les vicissituds de la seva època.

Ens cal experimentar un retorn a la bellesa, utilitat i salut del jardí. Certament, les intervencions actuals són molt més subtils i, sovint, són una derivació de la mateixa natura, fins al punt que pot resultar difícil discernir on acaben els processos naturals i on comença l'acció humana. En qualsevol cas, l'escultura no pot ésser considerada un mer afegitó sobre el medi natural, sinó un agent actiu i beneficiós que actua sobre el paisatge, contribuint a protegir-lo i singularitzar-lo. En definitiva, l'essència de l'escultura és optimitzar les característiques intrínseques de l'espai i contribuir-ne a la millora mitjançant l'acció antròpica.

També la idea d'itinerari paisatgístic –en tant que recorregut que pretén fusionar natura, cultura i art– ha pres molta força en els darrers anys. Si bé és hereva dels segles XVIII i XIX, en què ja s'organitzaven rutes per jardins o boscos d'escultures, els artistes contemporanis han recuperat aquest concepte i l'han plantejat no només com una forma de gaudir de la natura i l'art, sinó també per reflexionar sobre la necessitat de respectar el medi ambient, especialment en una època en què s'ha perdut la sensibilitat vers els més petits detalls en detriment de la pressa, la productivitat i l'omnipotència del capital.

Bibliografía

- AGUILÓ, Miguel (1999). *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- ALBELDA, José i SABORIT, José (1997). *La construcción de la naturaleza*. València: Generalitat Valenciana.
- AÑÓN FELIU, Carmen (1996). “El jardín como arte y sentimiento”. En MADERUELO, Javier (dir.). *Arte y naturaleza*. Osca: Diputación de Huesca.
- ASSUNTO, Rosario (1991). *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Tecnos.
- BEARDSLEY, John (1985). *A Landscape for Modern Sculpture*. Storm King Art Center. Nova York: Abbeyville.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (1995). *César Manrique en sus palabras*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan (eds.) (1993). *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MADERUELO, Javier (1997). *El jardín como arte*. Osca: Diputación de Huesca.
- MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier; MARTÍN DE ARGILA, María Luisa (2008). *La construcción del paisaje contemporáneo*. Osca: Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, Fundación Beulas i Gobierno de Aragón.
- MARCHÁN FIZ, Simón (2011). *Fundación César Manrique. Lanzarote*. Stuttgart: Axel Menges.
- MARTÍ ARÍS, Carlos (2008). *Llocs públics en la natura*. Girona: Escola Politècnica Superior de la Universitat de Girona.
- MESA, Rufino (2002). “Ocultaciones o la cara oculta del mundo”. *Matèria. Revista d'Art*, núm. 2, Barcelona: Universitat de Barcelona (p. 237-263).
- MESA, Rufino (2006). *L'Anell de Pedra*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MESA, Rufino (2014). “La realitat estètica”. Dins CIRLOT, Lourdes i MANONELLES, Laia (coords.). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona (p. 133-162).
- MESA, Rufino (2015). “Anell de Pedra. La Comella, (1976-2001)”. *BRAC. Barcelona Research Art Creation*, vol. 1, Barcelona (p. 1-12).
- MESA, Rufino (2009). *Susurros en un agujero*. Badajoz: Junta de Extremadura.

-
- NOGUÉ, Joan (2009). “A la recerca del discurs territorial i de l’imaginari paisatgístic”. Dins LLOP, Carles (coord.). *Paisatges en transformació. Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan (2000). *Jardín de Cactus*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- RAQUEJO, Tonia (1998). *Land Art*. Madrid: Nerea.
- ROGER, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SALABERT, Pere; PARRET, Herman i CHÂTEAU, Dominique (dirs.) (2006). *Estética plural de la naturaleza*. Barcelona: Laertes.
- SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther (2013). “El bosque: cobijo del arte y metáfora de regreso desde 1968”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, núm. especial (p. 377-391).
- SANTANA, Lázaro (1993). *César Manrique. Un arte para la vida*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- SANTIAGO, Paula (2011). *In situ: espacios urbanos contemporáneos*. València. Universitat Politècnica de València.
- TIBERGHIEU, Gilles A. (2001). *Nature, Art, Paysage*. París: École Nationale Supérieure du Paysage.
- TUAN, Yi-Fu (1990). *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Nova York: Columbia University Press.
- VALLERANI, Francesco (2008). “La pèrdua traumàtica del sentit del lloc: degradació del paisatge i patologies depressives”. Dins: NOGUÉ, Joan; PUIGBERT, Laura i BRETCHA, Gemma (eds.). *Paisatge i Salut*. Olot: Observatori del Paisatge i Generalitat de Catalunya (p. 52-78).
- WATSUJI, Tetsuro (2006). *Antropología del paisaje*. Salamanca: Sígueme.

Música i cerimònia per Sant Narcís a la Consueta de la Catedral de Girona, 1595-1655

M. Mar Miranda López

Universitat de Girona

mmirand9@gmail.com

Resum

La *Consueta* de la Catedral de Girona és un manuscrit en el que es recullen les diferents cerimònies litúrgiques de la Seu, així com les indicacions necessàries per a la seva pràctica. D'aquest document n'hi ha diferents exemplars; el més antic és el que es va redactar al s. XIV (1360), *Consueta Ecclesiae Gerundensis*. El que centrarà aquest article, la *Consueta* de 1595-1655, és una important font d'informació que documenta l'activitat musical i cerimonial a la ciutat. Il·lustrarà aquest treball la descripció de la festivitat de Sant Narcís, situant així mateix a la música religiosa en el context cerimonial urbà de l'època.

Abstract

The *Consueta* of Girona Cathedral is a document that describes in great detail all the liturgical ceremonies taking place at the Cathedral. There are different versions of this document; the oldest one was written in the 14th century, *Consueta Ecclesiae Gerundensis*. This article will focus on the description of the festivity of Saint Narcís, patron of Girona, as presented in the *Consueta* of 1595-1655, a significant source of information that supplies documentary evidence about the musical and ceremonial activity in the city. The liturgical content of the *Consueta* will be presented within the urban ceremonial context of that time.

Paraules clau: *Consueta*, catedral, Girona, música, Sant Narcís, segle XVII.

Keywords: *Consueta*, cathedral, Girona, music, Saint Narcís, 17th century

L'objectiu d'aquest article és documentar l'activitat musical entorn de la festivitat de Sant Narcís, patró de Girona, segons una *Consueta* de la Catedral de Girona que es va recopilar entre 1595 i 1655. La informació litúrgica i musical que aporta aquesta *Consueta*, a més d'altres detalls que ofereix el *Manual d'acords* (1592) de la ciutat, permeten fer una reconstrucció del cerimonial en aquesta festivitat tant assenyalada a Girona.¹

Existeixen almenys nou documents diferents des del segle XIV fins al XVII amb informació sobre el cerimonial a la Catedral de Girona. Aquestes consuetes descriuen detalladament l'activitat que envoltava la litúrgia catedralícia i fins i tot, en alguns casos, incorporaven la música del cant pla que es cantava. La Taula 1 presenta els títols abreujats d'aquests documents, la seva data i la indicació de si inclouen música o no; en lletra negreta està la *Consueta* 1595-1655 en la qual em centraré a continuació.

Títol abreujat	Data	Amb música
1) <i>Consueta Ecclesiae Gerundensis</i>	1360	no
2) <i>Consueta Canonicae Sedis Gerundensis</i>	s. XV	no
3) <i>Consueta de distribucions de la Canonja</i>	s. XV	no
4) <i>Consueta de Pere Navet</i>	1496	no
5) <i>Consueta secundum ordinem</i>	1595	sí
6) <i>Consueta</i>	1595-1655	sí
7) <i>Consueta</i>	1624	no
8) <i>Consueta secundum ritum</i>	1655	sí
9) <i>Consueta</i>	s.XVII	no

Taula 1: Consuetes de la Catedral de Girona des del s. XIV al XVII.²

¹ Aquest estudi és part del que vaig presentar com a Treball Fi de Màster, Miranda (2010), i que es desenvoluparà més detalladament en la meua Tesi Doctoral en procés de redacció "Música i cerimònia a Girona, 1500-1650", Universitat de Girona.

² Els títols complets d'aquestes consuetes són: 1) *Consueta Ecclesiae Gerundensis* (1360) [ACG, Ms. 9]; 2) *Consueta Canonicae Sedis Gerundensis* (s.XV) [ACG, Ms. 89]; 3) *Consueta de distribucions de la Canonja* (s.XV) [ACG, Ms. 143]; 4) *Consueta de Pere Navet* (1496) [ACG, Ms. 144] ; 5) *Consueta secundum ordinem et morem huius ecclesiae Gerundensis noviter edita* (1595) [ACG, Ms. 146]; 6) *Consueta* (1595-1655) [ACG, Ms. 147]; 7) *Consueta* (1624) [ACG, Ms. 149]; 8) *Consueta secundum ritum, ordinem et morem huius ecclesiae Gerundensis noviter edita* (1655) [ACG, Ms. 148]; 9) *Consueta* (s. XVII) [ACG, Ms. 150]. Aquestes Consuetes es troben a l'Arxiu Capitular de Girona [citat a partir d'ara com ACG] i el Manual d'acords a l'Arxiu Municipal de Girona [citat a partir d'ara com AMG].

La *Consueta* de 1595-1655 consta de 321 folis; les seves dimensions són 30,5 cm x 21 cm. Està escrita en llatí en cal·ligrafia cursiva de tipus humanista de fàcil lectura. El paper utilitzat és dens i les cobertes són de pell. És fruit de la revisió i esmena que feren de la *Consueta* de 1595 els canonges de la Seu Narcís Frigola i Miquel Gou el 1655, per encàrrec del capítol catedralici; rep el sobrenom de consuetat número 1. Pel que fa al seu contingut, és força similar al de la consuetat número 2, de 1655. Les diferències més notables són el nombre d'himnes, que en la *Consueta* de 1595-1655 és de 47 i en la de 1655 és de 62. L'altra diferència destacable és que a la consuetat número 1 no hi consta l'afegit que hi ha a la consuetat número 2. El seu contingut és el següent:

Proprium de tempore	f.1r-158v
In Dedicacione Ecclesie. Celebratur Dominica secunda mensis octobris. Duplex Maius Primae Classis	f.159r-161r
[Folis en blanc]	f.161v-164v
Proprium de Sanctis	f.165r-296r
[Folis en blanc]	f.296v-297v
Commune Sanctorum	f. 298r-303v
Processio quae fit in hac Ecclesia pro Benedictione Terminum in festo Inventionis Sanctae Crucis, iuxta fundationem factam per admodum Reverendum Iacobum Pla huius almae Sedis canonicum	f.304r-306r
Rubrica de pulsandis organis	f.306r-306v
Hebdomadae quae fiunt per dominum Canonicos presbiteros de duodecim ordine intrascripto	f.307r
Rubrica de Septimanis extraneis in huiusmodi Ecclesia officiandis	f.307v-308r
Ritu, modo y manera de recitar los officios divinales en temps de entredit ecclesiastic en la Seu de Gerona	f.308v-310v
Rubrica, modo y manera de dir lo officio y fer professo quiscum tercer diumenge per raho de la Confraria del Sanctissim Sacrament, dita la "Minerva de Roma"	f.310v-315v
Himnes	f.316r-321v

Taula 2: Contingut de la *Consueta*, 1595-1655

La festivitat de Sant Narcís a Girona no sempre s'ha celebrat el 29 d'octubre tal com la coneixem en l'actualitat. El 26 d'octubre de 1593, a instància dels jurats i del Consell General de Girona es traslladà la festa de Sant Narcís del 29 d'octubre al 18 de març que també havia estat declarat festiu, ja que, la celebració de la fira, dificultava que molts ciutadans poguessin assistir a la processó. D'aquesta manera es feia coincidir també amb les dates que el Martirologi romà havia establert com a data del martiri del sant. És així que la festa de Sant Narcís se celebrà al març, gairebé oblidant la de l'octubre. Aquest canvi del 29 d'octubre al 18 de març durà poc temps però, ja que la devoció al sant patí una progressiva i notable davallada. És per això que el també bisbe de Girona i successor de Cassador, Arévalo de Zuazo (1598-1611), demanà que la festa fos

restituïda a la data primitiva. Així doncs, s'assolí el canvi el 24 de juny de 1601, i ja a l'octubre següent se celebrà novament la festivitat de Sant Narcís, donant-se aquell any la coincidència que se celebrà en les dues dates. L'autorització fou atorgada amb la condició que també el 18 de març s'honorés a Sant Narcís, essent per a la ciutat i comarques el ritus d'aquell dia d'ofici doble (de pontífex i màrtir).³ El 1666 el bisbe Josep Ninot decretà no fer dues festes per a un mateix patró, assenyalant com a dia per celebrar la festa de Sant Narcís el 29 d'octubre, establint la data de la seva mort aquest dia, per més antiga, i més documentada, que no pas el 18 de març.⁴ La Taula 1 resumeix els canvis de data que experimentà la festa en honor a Sant Narcís (veure Taula 3).

Any	Dia de celebració
Fins a 1592	29 d'octubre
Del 1593 a 1600	18 de març
1601	29 d'octubre i 18 de març ⁵
1666	29 octubre
1684	29 d'octubre i 18 de març ⁶
1838 fins a l'actualitat	29 d'octubre ⁷

Taula 3: Canvis de data que experimentà la festa en honor a Sant Narcís

Diu el Manual d'acords de 1592 que la processó que es feia el dia de Sant Narcís havia d'estar encapçalada, com era de costum, pels jurats.⁸ Hi assistien totes les ordres i les confraries amb les

³ Segons Francesc Xavier Dorca i Parra (1807?: 218), aquesta fou la carta que el cardenal César Baronio remeté al bisbe Arévalo de Zuazo en resposta a la seva petició: «Que si bien se había variado con justa causa el día de la celebración de la fiesta de San Narciso para conformarse con el Martirologio Romano; no obstante, por haberse de ahí seguido menoscabo en el culto y devoción del Santo, convenia su Santidad en que se celebrase como antiguamente en 29 de octubre: pero sin embargo no dexase de hacerse particular memoria del Santo en el día que lo celebra el Martirologio».

⁴ Segons Onofre Relles (1679: 138): «Estas autoridades, que así se han alegado fueron la razon total, para que el Señor Don Francisco Ninot meritissimo obispo de Girona el año 1666 que admitió el Bulero de Urbano octavo acerca de no hazerle dos fiestas de un mesmo patron, que por justos respetos no se avia admitido hasta entonces, señalase por dia en que se havia admitido hasta entonces, señalase por dia en que se havia de celebrar la fiesta de San Narcisso, como de patron a 29 de octubre, como mas antigua, y mas averiguado, que en aquel día murio el santo: y asi vistas las autoridades, que alega cada una de estas dos opiniones para senyalar el día del martirio de san Narcisso, me han parecido mas probables estas vitimas, por ser de partes tan interesadas, como son Girona, y Augusta, que sin duda trabajaron mas que los otros, en averiguar la verdad: y assi arrimé mi sentir a este, aunque tan poco seguido de los Historiadores por falta de noticias».

⁵ La festa del sant es tornà a celebrar el 29 d'octubre, amb la condició que el 18 de març es continués honorant al sant. El 1666 es decretà no fer les festes del 18 de març.

⁶ El vot fou renovat el dia 24 de maig de 1684, durant el setge que patí de la ciutat per l'exèrcit francès, capitanejat per Bellesfonds.

⁷ Es deixà de celebrar la processó del "Vot de Sant Narcís", de manera que només el 29 d'octubre es celebrarà la festa en honor a Sant Narcís.

seves lluminàries i banderes. Anaven acompanyats de dues cobles de ministrils, un gegant i una gegantessa.⁹ Els pabordes de les confraries de la ciutat de Girona estaven convocats a la una “pasat mig dia” a la casa de la ciutat, amb les seves banderes i lluminàries per acompanyar la processó com era “de pàtria i de costum”, sota pena de deu sous al que no complís amb el que s’havia establert. De la mateixa manera, els jurats exhortaven tothom, tant homes com dones que quan sentiren tocar les campanes, anessin a la processó i entonessin les oracions pertinents. També estaven obligats a complir amb aquestes instruccions els nens de set anys en endavant. Aquell dia estava prohibit obrir els negocis, no es podia comprar ni vendre, ni estava autoritzat fer tampoc cap tipus de feina:

en tot lo dit dia de la dita festa del dit benaventurat martir y patro nostre Sant de Narcís no gosen en ninguna manera obrir poch ni molt les portes ni obradors abans e tot lo dia tancats y tencades y cessan de fer feyna comprar ni vendre gosen tenir fira dit dia en dita ciutat.¹⁰

Tothom s’havia d’ocupar d’escombrar convenientment els carrers i places per on havia de passar la processó, essent penalitzat amb deu sous tot aquell que no ho complís.

Segons la *Consuetude* 1595-1655, el dia 18 de març, abans de sortir en processó per la ciutat s’oficiava una Missa major en honor al sant cantada per dos cors. El precentor o l’alfuller entonava himnes que rebien resposta de l’orgue. Aquell dia es feia una processó solemne per la ciutat en honor a Déu i a Sant Narcís, patró de la ciutat i de la diòcesi. Hi acudien els jurats, els pròcers, els religiosos dels monestirs i els diferents gremis dels oficis amb els seus estendards, a més de tot el poble.

La processó sortia de la Seu i anava a Sant Feliu abans de recórrer la ciutat. El clero cantava himnes que anava alternant amb oracions fins a la imatge del sant que estava fora de l’església. Quan el clero començava a entrar per la porta de dita església i la imatge estava a prop de la porta davant la resta d’oficiants, s’entonava una antífona que es repetia si era menester fins que la

⁸ A.M.Gi. *Manual d’acords*, 1592, 85 r.

⁹ Segons Joaquim Pla i Cargol (1944: 79), l’assistència dels gegants venia de molt antic, ja que el 1513 es parla ja d’un pagament al gegant i al drac, i en altres documents de 1557 es menciona una quantitat pagada per fer ballar la geganta. Segons Pla i Cargol, sembla que la incorporació de la geganta a aquests actes fou posterior. També assistia a les processons del Corpus (per la qual cosa es podria pensar que també a la de Sant Narcís), l’àliga. L’àliga només la tenien algunes ciutats de “dilatat i brillant historial”. Girona l’adquirí per a la processó de 1513. Era una representació d’una àliga imperial de grans dimensions feta en planxa daurada i transportada per tres o quatre portadors vestits amb robes grogues i barrets de pell.

¹⁰ A.M.Gi. *Manual d’acords*, 1592, 85 r.

imatge i el senyor bisbe arribessin a l'altar major d'aquesta església. Allà es deien uns versos, es resaven unes oracions i es responia amb la música d'orgue i tota la capella de cantors que havia d'estar preparada davant l'altar de Sant Narcís. Immediatament s'entonava en commemoració del sant una altra antífona i després s'entonaven uns versos, que tenien resposta per part de la capella de cantors. Es continuaven cantant una sèrie d'himnes que primer entonaven els xantres i que eren contestats per la resta de la capella o per l'orgue. També hi havia joglars, *musicis vulgariter dictis* que esperaven al cap de l'escala mentre arribava una imatge de la Verge Maria. Llavors els xantres entonaven una antífona dedicada a la Verge que es repetia si era menester fins que el senyor bisbe arribés a l'altar major. La processó parava a la plaça de Sant Feliu, passant per la plaça de les Cols i per la plaça del Vi on es cantava un motet en honor a Sant Narcís. El recorregut que feia la processó de Sant Narcís el 19 de març era el següent:



Fig. 1. Recorregut de la processó de Sant Narcís. Plànol dels burgs de Sant Pere de Galligants, Sant Feliu, La Força Vella i de l'Areny i Vilanova de Girona. Josep Canal *et al.* (1995). S'indica el recorregut des de la Seu fins l'església de Sant Feliu.

En cas que la festa coincidís en segon, tercer o quart diumenge es feia com si fos un diumenge ordinari amb les convenientes vespres i la novena lectura de l'homília i l'evangeli del diumenge. Acabada la missa, es feia la processó. Si coincidia amb diumenge de Passió es traslladava al

següent dia que es pogués, tot i que no es traslladava la processó, fent-se el mateix diumenge. Si queia en diumenge de Rams, es feia després del primer diumenge de Resurrecció. Els himnes fins a l'Església de Sant Feliu es cantaven amb música pròpia del temps de Pasqua.

A la *Consueta* trobem les diferents melodies litúrgiques de cant pla que sonaven a cada una de les festivitats: himnes, antífones i salms; veure a la Figura 2, per exemple, uns himnes de la *Consueta* de 1595-1655 amb notació musical.



Fig. 2. Exemples de cant pla (himnes) de la *Consueta* de 1595-1655, f. 317v-318r.

La litúrgia el dia de Sant Narcís segons els diferents epígrafs de la *Consueta* de 1595-1655 era la següent (veure Taula 4 i Taula 5):

Vespres

Antífona “Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus”
Salm “Dixit dominus, cum reliquis de dominica”
Salm “Laudate dominum omnes gentes”
“Beatus vir, qui suffert”
Himne Deus tuorum militum¹¹
Salm “Gloria et honore”
Magnificat
Antífona “Iste sanctus”
Benedicamus

Completes

Himne Deus tuorum militum
Càntic “Nunc dimittis”

Matines

Himne n° 10

Tercer nocturn

Te Deum

Laudes i hores

Antífona “Qui me confessus fuerit, cum reliquis”
Salm “Dominus regnavit, cum reliquis”
“Beatus vir qui suffert”
Himne “Martyr Dei”¹²
Benedictus
Antífona “Venerabilis pontifex Narcissus”
Benedictus
Benedicamus triumphatur

Prima i terça

Himne Martyr Dei

Missa major

Introitus “Statuit ei dominus”, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus
Reliqua de Angelis
Credo major
Tractus
Ite missa est
Angelis reliqua

¹¹ Tot i que a la *Consueta* apareix que l'himne 9 té com a lletra “Christe redemptor omnium”, s'especifica que havia de ser entonat amb la lletra “Deus tuorum militum”.

¹² Aquest himne no apareix en aquesta *Consueta* n° 1, sinó que està recollit en la número 2, de 1655. S'havia d'entonar amb lletra “Martyr Dei qui unicum” en comptes de “Nunc sancte nobis spiritus” com apareix a l'himne 53 de la *Consueta secundum ritum, ordinem et morem huius ecclesiae Gerunsensis noviter edita*.

Nona i sexta

Himne n° 34

Vespres

Salm “Credidi propter quod locutus sum”

Versicle “Justus ut palma florebit”

Magnificat

Antífona “Qui vult venire post me”

Antífona “Similabo eum viro sapienti”

Versicle “Amavit”

Completes

Himnes

“Deus tuorum militum” i “Martyr Dei” amb melodia de l’himne 53¹³

Antífona “Iste Sanctus”

Salm “Gloria et honore”

Oratio “Presta que sumus omnipotens”

Antífona “Venerabilis pontifex Narcissus”

Versicle “Justus ut palma florebit”

“Sicut cedrus”

“Te Deum laudamus”

“Te dominum confitemur”

“Te Deum”

Antífona “Ave Regina celorum”

Versicle “Dignare me laudare te virgo sacrata”

Versicle “Gloria et honore”

“Benedicamus dominus”

Motet en honor a Sant Narcís

Missa de Sant Narcís

Vespres

Antífona “Sancti tui domine floreant, cum reliquis”

“Deus tuorum militum”¹⁴

Versicle “Sancti et iusti in domino gaudent”

Alleluia

Magnificat

Antífona “Lux perpetua lucebit”

Benedicamus

Completes

“Deus tuorum militum”¹⁵

Càntic “Nunc dimittis”

¹³ Novament, amb lletra “Martyr Dei qui unicum” en comptes de “Nunc sancte nobis spiritus”.

¹⁴ S’havia d’entonar amb la melodia de l’himne 31 de la *Consueta*.

¹⁵ S’havia d’entonar amb la melodia de l’himne 31 de la *Consueta*.

Matines

Antífona d'invitatori "Exultent in domino sancti"

Antífona d'invitatori.

"Deus tuorum militum"¹⁶

Antífona, salms, versicles i responsoris segon del tercer nocturn del comú del màrtir en temps pasqual

Alleluia

Laudes i hores

Antífona "Sancti tui domine floreant cum reliquis"

Salm "Dominus regnavit cum reliquis"

Capítol "Stabant iusti"

"Martyr Dei qui unicum"¹⁷

Salm "Pretiosa in conspectu domini"

Alleluia

Benedictus

Antífona "Venerabilis pontifex Narcissus"

Alleluia

Benedicamus

Terça

Himne

Salm "Legem pone"

Sexta i nona

Himne 34

Missa

Introit "Protexisti me Deus"

Alleluia

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus i Ite missa est

Alleluia amb orgue

Prima

Alleluia

"Nisi granum frumenti"

Vespres

Antífona "Sancti tui domine floreant cum reliquis"

Salm "Dixit dominus cum reliquis"

"Credidi"

Himne Deus tuorum militum¹⁸

Salm "Pretiosa in conspectu domini"

Alleluia

¹⁶ S'havia d'entonar amb la melodia de l'himne 32 de la *Consueta*.

¹⁷ Amb lletra "Martyr Dei qui unicum" en comptes de "Nunc sancte nobis spiritus" com apareix a la *Consueta secundum ritum, ordinem et morem huius ecclesiae Gerunsensis noviter edita* a l'himne 53.

¹⁸ Tot i que a la *Consueta* apareix que l'himne 9 té com a lletra "Christe redemptor omnium", s'especifica que l'himne havia de ser entonat amb la lletra "Deus tuorum militum".

Magnificat
Antífona “Sancti et iusti”
Benedicamus

Completes

Himnes entonats amb so de Pasqua
Antífona i versicle de temps pasqual
Antífona “Sancti Narcissi”
Alleluia

Taula 4. Litúrgia amb música de la Festivitat de Sant Narcís el 18 de març segons la *Consueta* 1595-1655

Vespres

Antífona “Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus”
Salm “Dixit dominus, cum reliquis”
Salm “Laudate dominum omnes gentes”
“Beatus vir, qui suffert tentationem”
Himne Deus tuorum ¹⁹
“Gloria et honore”
Magnificat
Antífona “Iste Sanctus”
Antífona “Estote fortes in bello”
“Anunciauerunt”
Benedicamus triumphatur

Completes

Himne n° 9
Càntic “Nunc dimittis”

Matines

Himne “Deus tuorum militum” ²⁰

Tercer nocturn

Salm “Nisi granum frumenti cadens in terram”
Te Deum

Laudes i hores

Antífona “Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus”
Salm “Dominus regnavit cum reliquis”
“Beatus vir, qui suffert tentationem”
Himne “Martyr Dei” ²¹
“Justus ut palma florebit”
Benedictus

¹⁹ Amb lletra “Deus tuorum militum” en comptes de “Christe redemptor omnium”.

²⁰ S’havia d’entonar amb la melodia de l’himne 10 de la *Consueta*.

²¹ S’havia d’entonar amb la melodia de l’himne n° 53.

Antífona “Venerabilis pontifex Narcissus”
Benedicamus triumphatur

Prima

Himne 53²²
Salm “Deus un nomine tuo”
Antífona “Qui me confessus fuerit”
Kyrie Pater cuncta
Gloria del mi
Sanctus et Agnus
Ite missa est, de pater cuncta

Terça

Missa
Himnus
Salm “Legem pone”
Himne n° 53
Benedicamus
“Iste sanctus”
Antífona “Venerabilis Pontifex Narcissus”

Missa

“Gloria et honore”
Benedicamus

Missa

Introit “Stauit ei dominus cum reliquis”²³
Credo
Santa e immaculata viginitas

Nona

Himne n°34²⁴
Antífona “Qui me confessus fuerit, cum reliquis de laudibus”
Salm “Dixit dominus, cum reliquis”
“Credidi”
“Beatus vir qui suffert”
Himne “Deus tuorum militum”
“Justus ut palma florebit”
Magnificat
Antífona “Qui vult venire post me”
Benedicamus triumphatur

Taula 5: Litúrgia amb música de la Festivitat de Sant Narcís el 29 d'octubre segons
la *Consueta* 1595-1655.

²² S'havia d'entonar amb lletra “Conditor alme siderum” (himne 1) en comptes de “Nunc sancte nobis spiritus”

²³ No es deien el Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus i l'Ite Missa est de Angelis.

²⁴ També es cantava a la sexta.

La *Consueta* de 1595-1655 és una font especialment important des del punt de vista musical perquè en la documentació civil gironina no tenim cap testimoni de la música que sonava en la festivitat de Sant Narcís. En el *Manual d'Acords* i el *Cerimonial dels Jurats* es mencionen agrupacions musicals, instruments, instrumentistes i noms concrets, però cap música en concret. Aquesta *Consueta* ens indica els himnes, salms i músiques que sonaven; fins i tot, al final de la mateixa, hi ha un recull d'himnes en notació musical. La meua Tesi Doctoral, en procés de redacció, inclourà una reconstrucció completa del cerimonial de la festivitat de Sant Narcís a partir de la transcripció d'aquestes peces musicals a notació moderna en el context de les descripcions de les cerimònies descrites tant a la *Consueta* com a la documentació civil gironina.

Bibliografia

A.M.Gi. *Manual d'acords*, 1592.

ACG, Ms. 147, *Consueta*, 1595-1655.

ACG, Ms. 148, *Consueta secundum ritum, ordinem et morem huius ecclesiae Gerunsensis noviter edita*, 1655.

CANAL, Josep *et al.* (1995). *La Ciutat de Girona l'any 1535*. Girona: Ajuntament de Girona.

DORCA, Francesc Xavier (1807?). *Colección de noticias para la historia de los santos mártires de Gerona y de otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad : señaladamente en orden a su catedralidad ... : obra póstuma*. Barcelona.

MIRANDA, M. Mar (2010). "Música i cerimònia entorn a la festivitats de Sant Narcís, patró de Girona, en el segle XVI: aproximació documental". Treball Fi de Màster. Girona: Universitat de Girona.

PLA i CARGOL, Joaquim (1944). *Gerona popular. Biblioteca gerundense de estudios e investigaciones*. Girona: Dalmau Carles Pla.

RELLES, Onofre (1679). *Historia apologética de la vida, y martirio de S. Narciso hijo, obispo, y patrón de la ciudad de Gerona*. Barcelona: Matevat, Martin Gelabert.

Transtextualidad y cultura popular en *Lolita* de Vladimir Nabokov

Wilson Orozco

Universitat Pompeu Fabra

wilson.orozco01@estudiant.upf.edu

Resumen

Lolita de Vladimir Nabokov, publicada por primera vez en París en 1955, si bien escapó de la censura en los Estados Unidos por su contenido aparente de pornografía y por su evidente descripción de la pedofilia, el presente trabajo rescata más bien su riqueza literaria. Una narración no confiable, la parodia del doble, las innumerables referencias a la literatura, al cine y a la publicidad, hacen de este texto una de las primeras manifestaciones de la narración postmoderna. Recurriendo a la *transtextualidad* planteada por Gerard Genette, se hará un análisis desde los siguientes dos puntos de vista: desde su intertextualidad (citas literales que el narrador toma de otros autores) y desde la hipertextualidad, a través de sus más claras manifestaciones: es decir, la parodia literaria y el pastiche de la cultura popular.

Abstract

Vladimir Nabokov's *Lolita*, published for the first time in Paris in 1955, escaped censorship in the United States due to its apparent content of pornography and to its evident depiction of pedophilia; though the present paper is rather interested in its literary richness. An unreliable narration, the parody of the double, the innumerable references to literature, cinema and advertising make this text one of the first manifestations of postmodern narrative. Using Gerard Genette's concept of *transtextuality*, an analysis will be made from two points of view: *Lolita's* intertextuality (literal quotations the narrator takes from other authors) and hypertextuality, through its main manifestations, that is to say, literary parody and the pastiche of popular culture.

Palabras clave: *Lolita*, intertextualidad, hipertextualidad, cultura popular

Keywords: *Lolita*, intertextuality, hypertextuality, popular culture.

1. Introducción

La literatura del siglo XX está especialmente marcada por la parodia, el pastiche, en últimas, por la reescritura de textos del pasado, yendo con avidez a las fuentes primigenias. Marcada también por la alusión a la cultura popular, por el juego literario y la mistificación. Ejemplos canónicos: *Ulises* de James Joyce (2001) o *El beso de la mujer araña* (Puig 2002) ambas novelas recurren al pasado, logrando un tejido hipertextual a través de la fragmentación y la utilización de la cultura popular; mezclando además lo serio con lo canónico, recurriendo constantemente a los juegos de palabras.

Lolita de Vladimir Nabokov (2012) no escapa a lo anteriormente esbozado. Gran parte de su notoriedad se ha debido, principalmente, a la censura inicial debido a un aparente despliegue de pornografía (inexistente), y ahora, desde el punto de vista moral, por su exhibición de la pedofilia y por el tratamiento explotador hacia la mujer. Aparte de todos estos tópicos que han servido para darle una fama entre morbosa –bien explotada en el cine, sobre todo el hollywoodense, fascinado con el arquetipo de mujer joven que arrastra hacia la desgracia a un hombre mayor– aunque a la vez denunciadora de las injusticias hacia la mujer. El interés de este trabajo, por el contrario, es el de esbozar formalmente una de las principales riquezas de la novela, es decir, su enorme riqueza transtextual.

Por otra parte, y ello la acerca aún más a lo más típico de la narrativa postmoderna, en *Lolita* el clasicismo se alía con la cultura popular en las formas del cine y la publicidad; canciones, revistas y reproducciones *kitsch* de famosos cuadros hacen su presencia allí. El juego lingüístico se manifiesta a través de la irreverente manipulación y mistificación de obras y escritores, con la inserción de cartas, diarios y poemas a modo de pastiche. Así, considerada una de las novelas más representativas del siglo XX, *Lolita* ha jugado con la parodia literaria, la fragmentación, los cambios de narración y con un constante desajuste en los diversos modos de la percepción (Rague-Bouvard 1996: 24).

Para entender esa riqueza textual en *Lolita*, deberemos recurrir a Gerard Genette (1989) quien en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, da cuenta de tres formas de la transtextualidad y que se van a tener en cuenta aquí. La paratextualidad como aquella relación que se da entre el relato y los textos que lo rodean, como títulos, prólogos, notas, etc. Ello de por sí ya es bien importante en *Lolita* porque un prólogo ficticio pergeñado por un tal John Ray Jr, junto con el título que remite a todo el género que tiene por tema central a la mujer, y un epílogo agregado un año después de

la primera edición en 1955, son elementos más que claves en la complejidad textual de la novela. La segunda forma de la transtextualidad es conocida, muy restrictivamente por Genette, como la intertextualidad. Esta se debe entender como la copresencia evidente de un texto en otro, en pocas palabras, como la cita literal con o sin comillas. Y por último, la hipertextualidad –forma más compleja en *Lolita*– entendida por el teórico francés como toda «relación que une un texto B [en nuestro caso el *hipertexto Lolita* con] un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)» (Genette 1989: 14). La hipertextualidad, debemos agregar, se manifiesta a través de «la parodia [que] deforma un texto, y [el] pastiche, [que] ‘imita, es decir toma un estilo –y todo lo que viene con él» (Genette 1989: 174).

La riqueza textual de *Lolita* es mucho mayor a lo propuesto por Genette, así que hay que tener en cuenta el fenómeno de la intratextualidad entendida en términos generales como «el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor» (Martínez 2001: 151). Además de la copia y mistificación de textos no pertenecientes estrictamente al ámbito de la literatura ya que «el subtexto no literario se puede convertir en intertexto literario como canciones de moda y anuncios publicitarios» (Martínez 2001: 178).

2. Intratextualidad en *Lolita*

Nabokov llegó a *Lolita* después de haber escrito otras novelas con una temática similar. En *La dádiva* (1988) un hombre fantasea con casarse con una mujer solo para acceder a su hija. En *The Enchanter* (2011), el perverso de turno se casa a su vez con una viuda, esta muere y luego el inescrupuloso hombre intenta seducir a la hija de la fallecida. La pequeña lo rechaza con escándalo de por medio en el hotel donde se encuentran, así que el hombre se suicida tirándose al paso de un vehículo. Como podemos observar, en la trama de *Lolita* se podrán encontrar ciertos elementos de ambas novelas.

En cuanto a la temática del doble y narradores no confiables, el autor ruso ya también se había adelantado a todo ello en una novela como *Desesperación* (1980). Hermann es un personaje bastante parecido a Humbert, aunque no iguales. De ambos, Nabokov (1980: 11-12) informa debidamente que «son unos canallas neuróticos; pero hay una verde calleja en el Paraíso por la que a Humbert se le permite vagar, ya oscuro, una vez por año; en cambio, el infierno jamás pondrá en libertad bajo palabra a Herman». Este último es semejante a Humbert en eso de estar alucinando con un doble que lo persigue y en su carácter desquiciado. Primero informa que su

mamá procede de una familia aristocrática para luego confesar en una narración totalmente no confiable que

lo que he señalado acerca de mi madre es una mentira deliberada. En realidad, era una mujer del pueblo, sencilla y tosca, sórdidamente vestida con una especie de blusa que le venía ancha por la cintura. Pude, desde luego, haberlo tachado, pero lo he dejado ahí a propósito, a manera de ejemplo de uno de mis rasgos esenciales: mi despreocupado e inspirado afán de mentir. (Nabokov 1980: 16)

3. Transtextualidad en *Lolita*

Humbert continúa con en esa línea de relatores nabokovianos, geniales y chiflados, también respetables y tramposos, desafiando constantemente al lector y sometiéndolo a todo tipo de burlas, convirtiéndose así entonces en ese típico narrador «no confiable» de la ficción postmoderna. Podríamos decir igualmente que toda *Lolita* en sí puede llegar a ser un campo minado por el juego textual al cual Nabokov somete a sus lectores. Precedida por un prólogo ficticio escrito por el «Doctor en Filosofía John Ray Jr.», se nos anuncia que este ha recibido el manuscrito de un criminal, Humbert, quien ha muerto en prisión un par de años antes. Ya desde ahí se nos adelanta el carácter criminal y desequilibrado del narrador, junto con la suerte de algunos de los personajes de la novela, casi todos muertos ya, incluyendo el fallecimiento de una de las protagonistas, condición necesaria para que el texto vea la luz pública.

En el manuscrito, manipulado por ese editor ficticio para proteger la identidad de algunos de los allí descritos en la novela, se inicia entonces la confesión de Humbert a manera de analepsis en torno a su obsesión por Lolita, por todas las niñas de su misma edad, haciendo toda suerte de digresiones literarias:

Las múltiples referencias de Humbert a sonetos están inevitablemente vinculadas a la tradición del amor cortés, ya que en su historia, el soneto está asociado a los trovadores y al ideal cortés del fin amour. Humbert intenta con frecuencia justificar su pasión citando el paralelismo del amor de Dante por su Beatriz de nueve años, y el de Petrarca por Laura, a pesar de que en ambos casos la diferencia de edad de los amantes no es tanta como la de Humbert con Lolita. (Navarro 2014: 97)

Humbert recurre particularmente a esos escritores del pasado que igualmente han disfrutado y padecido gracias al amor imposible por toda suerte de doncellas:

Thus in comparing himself throughout the book to Poe as well as to much greater artists such as Virgil, Dante, and Petrarch ('nympholepts' all), Humbert is not merely establishing ample erotic precedent for his own misconduct. He is also identifying himself as one of a noble company of spiritual explorers whose illustrious peregrinations throughout human history he can liken to his own. (Haegert 1985: 787)

En las recurrentes listas de autores y obras literarias que cita, termina por unir diversos referentes literarios, siempre para justificar su actuar, como cuando une a Virginia, la esposa de Poe (muerta también tempranamente) con la Beatriz de Dante: «Oh Lolita, you are my girl, as Vee was Poe's and Bea Dante's, and what little girl would not like to whirl in a circular skirt and scanties?» (Nabokov 2012: 106).

En *Lolita* la literatura romántica convive también con las alusiones literarias del más remoto pasado, declarando Humbert así su conexión con los clásicos, «And what is most singular is that she, this Lolita, my Lolita, has individualized the writer's ancient lust, so that above and over everything there is –Lolita» (Nabokov 2012: 45). En la anterior cita, tenemos aparte de la declaración de amor, de la vinculación del narrador con los poetas del pasado (y que a la mujer le han cantado), un particular guiño paródico al poema LVIII de Catulo que en su traducción al inglés dice: «our Lesbia, that Lesbia/that Lesbia, whom alone Catullus/loved more than himself» (cit. en Skinner 2011: s.p.) y que Humbert imita con evidente desazón a modo de clara prolepsis en «my Lolita, this Lolita will leave her Catullus » (Nabokov 2012: 151).¹ Hay que agregar además que otra prolepsis mucho más anterior, parodiando dicho poema de Catulo, ha sido «that Lolita, my Lolita, poor Catullus would lose forever» (Nabokov 2012: 65).

Esa referencia al pasado literario (latino), donde Humbert se sitúa en la línea de poetas que le han declamado a la mujer, es explicado por Appel Jr. (2012: 358) así:

H.H. sees himself in a line descending from the great Roman love poets, and he frequently imitates their locutions. The intonational stresses of 'this Lolita, my Lolita' are borrowed from a donnish English translation of a Latin poem [...]. H.H.' s 'ancient' models include Propertius (c. 50–16 B.C.) on Cynthia, Tibullus (c. 55– 19

¹ Versión en latín: «Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,/Illa Lesbia, quam Catullus unam/Plus quam se atque suos amavit omnes, [...]» (Catulo 2004: 220). Versión en castellano: «Ay, Celio: nuestra Lesbia, aquella Lesbia,/ sí, aquella Lesbia a quien Catulo amaba,/ más que a sí mismo y que a los suyos todos,/ [...]» (Catulo 2004: 221)

B.C.) on Delia, and Horace (65–8 B.C.) on any of the sixteen women to whom he wrote poems.

Si bien *Lolita* comienza con las famosas líneas, «Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul, Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.» (Nabokov 2012: 9), hay que aclarar que luego hay una analepsis para referirse a otra nínfula, para explicar que Lolita es realmente la reencarnación americana de otro amor perdido ya en Europa. En su idílica infancia, Humbert estuvo enamorado de otra niña, de Annabel Leigh, y muerta tempranamente. En ese nombre avistamos ya parodiado el poema “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe (2010). De hecho, un título provisional de la novela en un principio era *In a principedom by the sea* y que parodiaba igualmente una de las líneas del poema de Poe, «In a kingdom by the sea».

Otros cuatro autores son utilizados intertextualmente a medida que el relato va avanzando. Después de la muerte de Annabel Leigh, Humbert comienza un periodo de desesperada obsesión con niñas de su misma edad. A la vez, decide hacerse poeta e intenta escribir pastiches de autores reconocidos y es así como recurre a T. S. Eliot, particularmente a su “Gerondion”, para reescribirlo de manera irónica, al escribir:

I composed pastiches:
...Fräulein von Kulp
may turn, her hand upon the door;
I will not follow her. Nor Fresca. Nor
that Gull (Nabokov 2012: 16)

Humbert, como buen romántico, ama el viaje, lo ve necesario para darle un «shake-up» (Nabokov 2012: 27) a su vida, y viaja a los Estados Unidos donde encontrará por fin a su Annabel reencarnada en la nínfula norteamericana. Se casará con Charlotte –madre de Lolita– y al morir aquella atropellada por un vehículo se convertirá en padrastro de la adolescente. Así que recurre a otro poeta romántico, a Lord Byron tal vez el más romántico de todos, y cita de *Childe Harold's Pilgrimage* el siguiente verso para expresar así su amor paternal aunque a la vez pedófilo, «To hold thee lightly on a gentle knee and print on thy soft cheek a parent's kiss ...» (Nabokov 2012: 70).

Hacia el final de la novela, Lolita escapará con Quilty, personaje igual de maléfico a Humbert, quedando así este último como el típico enamorado caído en desgracia, lamentándose por la

pérdida de su amada. Si antes componía pastiches de manera lúdica, ya, con la partida de Lolita, compone desesperados poemas y los incluye en el relato. Y no tiene inconvenientes para utilizar versos literales de otros poetas (sin ningún tipo de referencia para desafiar tal vez la erudición del lector) y dice en uno de ellos como compungido por la suerte a la que él y Quilty han sometido a la nínfula, “I cannot get out, said the starling” (Nabokov 2012: 255), verso tomado de *A Sentimental Journey Through France and Italy* de Laurence Sterne.

Y si el primer gran sufrimiento de Humbert se ha debido a la pérdida de Annabel Leigh, gracias a esa temprana muerte, el segundo será sin duda la huida de Lolita. Humbert queda tan abandonado como Verlaine, a su vez abandonado por Rimbaud, y tal vez por ello recurre a él en dos ocasiones. La primera vez dice «souvenir, souvenir que me veux-tu? Autumn was ringing in the air» (Nabokov 2012: 261) siendo un intertexto del poema “Nevermore” (Verlaine s.f.) y cuyas dos primeras líneas son:

*«Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone.»*

Otro intertexto de Verlaine que utiliza Humbert con evidente angustia amorosa, es «Mon grand péché radieux» (Nabokov 2012: 278) en alusión por supuesto a Lolita. Ese intertexto señala útilmente Appel Jr. (2012: 442), es «a line from Verlaine’s ‘Lunes’ (‘Moons’), part of the sequence titled *Laeti et errabundi*, in which the poet celebrates his liaison and travels with Rimbaud. Again, H.H. identifies with Verlaine, the abandoned lover, and casts Lo as the deceitful Carmen».

Debemos recordar que tiempo después de que Lolita haya escapado, contacta de nuevo a su padrastro para solicitarle ayuda económica. En ese encuentro, Humbert no pierde oportunidad para rogarle que escapen como dos buenos enamorados, aunque la propuesta cae en oídos sordos. En esa escena que es paradigmática en la novela, Humbert hace una parodia de *Carmen* de Prosper Mérimée. Allí José Lizarrabengoa también suplica a Carmen para que huyan juntos a los Estados Unidos y así tener la ilusión de un cambio de vida, y reencontrar un amor ya perdido. Humbert, quien igualmente ha llamado a Lolita desde el inicio «Little Carmen» (Nabokov 2012: 45), como para irnos ambientando con la parodia de esa escena, desesperado le dice, entre otros intertextos; «Changeons de vie, ma Carmen, allons vivre quelque part où nous ne serons jamais séparés» (Nabokov 2012: 278).

4. Hipertextualidad y cultura popular

Ya hemos dicho que la hipertextualidad se puede expresar a través de la parodia modificando el hipotexto. En *Lolita*, se pueden identificar algunos hipotextos, sobre todo aquellos ampliamente recreados por la cultura popular, como los cuentos de hadas, siendo uno de ellos “Beauty and the Beast”, así:

[...] and every movement she made, every shuffle and ripple, helped me to conceal and to improve the secret system of tactile correspondence between beast and beauty –between my gagged, bursting beast and the beauty of her dimpled body in its innocent cotton frock. (Nabokov 2012: 59)

También podemos hallar alusiones al “Génesis” en, «Humbert was perfectly capable of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for» (Nabokov 2012: 20); o de la mitología clásica en lo que tiene que ver con Venus acudiendo a reproducciones kitsch de cuadros, como cuando compara el rostro de Lolita quien “looked –had always looked– like Botticelli’s russet Venus” (Nabokov 2012: 270).

En cuanto al pastiche, Humbert imita constantemente el género detectivesco y el relato confesional llamándose a sí mismo «Jean-Jacques Humbert», por ejemplo, en alusión a las *Confesiones* del conocido filósofo. También incluye reconocidos géneros como el diario íntimo (y que Charlotte tiene la mala suerte de leer), o cartas que se envían los personajes entre sí. Además, artículos de revistas que Humbert imita a la perfección o anuncios publicitarios que copia y a la vez mistifica. A modo de ilustración, Humbert conduce un vehículo marca *Blue Melmoth* siendo Melmoth, como se sabe, el personaje principal de la novela gótica *Melmoth the Wanderer*, y Humbert resulta tan errabundo como este último. Pero el juego no termina ahí: la directora del campo al cual Lolita es enviada por Charlotte para poder tener momentos de tranquilidad con Humbert, se llama Shirley Holmes lo que en el fondo señala toda esa isotopía de vigilancia detectivesca a la cual Humbert se cree constantemente sometido. Porque el viaje que emprende con Lolita no es más que la escapatoria de las miradas que él siente o que imagina sobre él. Asimismo un tal Dr. Byron es el que le ofrece las pastillas con las cuales Humbert pretende hacer dormir a Lolita en *The Enchanted Hunters*, ese hotel que termina por ser un evidente actante y un índice recurrente.

Toda esta manipulación y mistificación se hace además con el concurso de la copia de segmentos de la cultura popular en las formas del cine, la publicidad, las revistas del corazón, los periódicos y los cómics. El consumo masivo hace su entrada triunfal después de la segunda guerra mundial en los Estados Unidos y ello necesita de una debida visibilización a través de los medios impresos. Y Lolita resulta ser el *target* perfecto para el consumo febril, además porque Humbert necesita entretenerla con toda suerte de artilugios y *gadgets*, aunque sin dejar de culpar a la misma nínfula de ese consumo febril cuando dice que «it was to whom ads were dedicated: the ideal consumer, the subject and object of every foul poster» (Nabokov 2012: 148).

Uno de los consumos más recurrentes de Lolita es la imagen. Humbert dice que en su primera correría por los Estados Unidos, la nínfula y él llegaron a ver casi doscientas películas, él para poder toquetearla, ella para tal vez vivir a plenitud su gran sueño de convertirse algún día en una fulgurante estrella de cine. Igualmente, no podemos olvidar que es engañada por Quilty, el doble de Humbert, para realizar una inexistente película en Hollywood. Así que el cine es más que esencial en la novela y fue importante igualmente para la popularización de esta (Agirre 2010). Y ello tuvo que ver muy pronto con la primera versión fílmica realizada por Stanley Kubrick (1962) y titulada precisamente también *Lolita*.

Llama la atención, eso sí, que en la novela solamente se mencionen dos películas explícitamente: *Brute Force* (Dassin 1947) y *Possessed* (Bernhardt 1947). A pesar de las escuetas menciones, las películas tienen mucho que ver con la trama, ya que *Brute Force* inaugura de cierta manera toda la saga en torno al infierno carcelario y los intentos por escapar de este. Y debemos agregar además que la idea de la escritura de *Lolita* tuvo que ver con una noticia que Nabokov leyó en torno a un mono encerrado y quien dibujó sus propios barrotes. Humbert, hay que aclararlo, escribe también desde la cárcel, y Lolita se sentía (y estaba) más que encerrada. Por otro lado, *Possessed* es decididamente la inauguración de toda una línea de películas que empezaron a visibilizar la figura del desequilibrado mental, del psiquiatra como ayudante y figura paternal, de los tratamientos impuestos por este. Humbert, parodiando y subvirtiendo todo esto, es un paciente bastante inquieto y lúdico quien juega a inventar sueños solo para tener el placer de saber cuáles son las interpretaciones que sus cuidadores hacen de ellos.

Finalmente hay que decir que *Lolita* representa una de las novelas más impactantes del siglo XX, pero no solamente por su escabrosa temática sino por toda esa red transtextual donde lo literario convive con la cultura popular que Nabokov supo muy bien registrar. Es famosa esa

representación de Nabokov como cazador y descubridor de mariposas, como riguroso científico. Al parecer así fue como se acercó a la realidad que lo rodeaba: con curiosidad y pasión. Alfred Appel Jr., quien dedicó todo un libro a la relación entre el autor de *Lolita* y la cultura popular,

observó que [Nabokov] parecía interesarse por todo y ser capaz de recordarlo todo. Con su propio entusiasmo por la cultura popular, le encantó descubrir que Nabokov seguía lealmente, en sus periódicos de todos los días, las tiras cómicas *Buzz Sawyer* y *Rex Morgan, M.D.* Cinéfilo empedernido, le preguntó a Nabokov qué películas había visto en Berlín en los años veinte y treinta. Nabokov recordó con cariño a Charlie Chaplin y a los hermanos Marx, y narró con gran precisión de detalles escenas de películas de Laurel y Hardy que había visto treinta o cuarenta años antes. (Boyd 2006: 705)

Se entiende entonces que Appel Jr (1974: 26) termine por ser uno de los principales estudiosos de la presencia de la cultura popular en la obra de Nabokov. Además agrega que:

Certain pervasive attitudes, effects, and techniques in his fiction could not have been achieved without a knowledge of cinema, and [Nabokov's dark cinema] will argue that popular forms have exerted a positive influence on a body of work whose themes are not exclusive to high art.

Lolita también representa lo mejor y lo peor del siglo XX y que Nabokov tuvo que vivir y padecer en toda su plenitud: escapar de su natal Rusia debido a la Revolución Bolchevique, escapar de Berlín gracias a la locura de los nazis, escapar de nuevo de París debido a la invasión de estos. Humbert, de cierta manera, es el reflejo de Nabokov, ambos demostrando una genialidad meridiana. El autor ruso, fluido en tres idiomas, siempre mostró una marcada nostalgia por el ruso pero escribiendo la mitad de su vida en inglés. Experto conocedor de la pintura, del cine y sobre todo de la literatura occidental, además de traductor y profesor bastante particular. Todo ello es a la vez Humbert, quien primero inicia su relato con cinismo y arrogancia intelectual, y termina perdidamente enamorado de Lolita. Esa Lolita que es de cierta manera la representación –libre y desenfadada– de la mujer del siglo XX, y que el consumo bien ha sabido explotar. Una libertad que, todo hay que decirlo, ha sabido aprovechar muy bien la máquina trituradora del consumo al convertir a Lolita en esa figura estereotipada de la niña sensual, eternamente joven y consumidora. El intento de este trabajo era pues el de señalar lo más paradigmático del siglo XX, junto con gran parte de la riqueza literaria y cultural de la historia de Occidente en un solo texto: *Lolita* de Vladimir Nabokov.

Bibliografía

- AGIRRE, Katixa (2010). *Lolita de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión* (fílmica). *Álabe*, (1), 1-15.
- APPEL Jr., Alfred (1974). *Nabokov's Dark Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- APPEL Jr., Alfred (2012). "Notes [to The Annotated Lolita]". En NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita* (319-456). Londres: Penguin Modern Classics.
- BERNHARDT, Curtis (1947). "Possessed".
- BOYD, Brian (2006). *Vladimir Nabokov: Los años americanos*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Daniel Najmías.
- CATULO (2004). *Catulo: poesías completas*. Guadalajara: Ediciones Aache. Traducción de José María Alonso Gamo.
- DASSIN, Jules (1947). "Brute Force".
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HAEGERT, John (1985). "Artist in Exile: The Americanization of Humbert Humbert". *ELH*, vol. 52, num. 3, (777-794.
- JOYCE, James (2001). *Ulises*. Nueva York: Pluma y Papel.
- KUBRICK, Stanley (1962). "Lolita".
- MARTÍNEZ, José (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- NABOKOV, Vladimir (1980). *Desesperación*. Barcelona: Argos. Traducción de Ramón Margalef Llambrich.
- NABOKOV, Vladimir (1988). *La dádiva*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Carmen Giralt.
- NABOKOV, Vladimir (2011). *The Enchanter*. Nueva York: Vintage International.
- NABOKOV, Vladimir (2012). *The Annotated Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.
- NAVARRO, Susana (2014). *Narrativa de transgresión: Nabokov – Dostoievski*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- POE, Edgar Allan (2010). *Poemas*. Madrid: Colección Visor de Poesía. Traducción, prólogo y notas de de Carlos Obligado.
- PUIG, Manuel (2002). *El beso de la mujer araña*. Nanterre Cedex (Francia): ALLCA XX.
- RAGUET-BOUVART, Christine (1996). *Lolita, un royaume au-delà des mers*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

SKINNER, Marilyn (2011). *A Companion to Catullus*. Wiley-Blackwell.

VERLAINE, Paul (s. f.). "Nevermore". En
<http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/nevermore.html> (Fecha
de consulta: 4 de enero de 2016).

Aproximación a la fotografía de bienes artísticos a través del fotógrafo Adolf Mas i Ginestà

Carmen Perrotta

Universitat de Barcelona - Ars Picta

carmen.perrotta@ub.edu

Resumen

El presente artículo pretende proporcionar una aproximación a la fotografía de patrimonio a través de la novedosa estructura archivística implantada por Adolf Mas Ginestà. Éste último, en calidad de fundador del conocido Arxiu Mas, fue un referente en el sector de la fotografía de obras de arte español, abriendo las puertas de su archivo a investigadores nacionales e internacionales. Sus fotografías han ilustrado revistas especializadas y publicaciones científicas españolas y norteamericanas de gran prestigio, siguiendo y actualizando los patrones marcados por otras importantes empresas como Alinari, Laurent, Sommer o Brogi. A partir de la consolidación del género fotográfico de *vistas y monumentos* se abren nuevas vías para la contemplación y el estudio de los bienes artísticos, llegando a la abertura de *ateliers* fotográficos especializados. Entre aquellos que abren sus puertas a principios del XX se sitúa, en un lugar privilegiado, el Arxiu Mas de Barcelona, objeto de estudio de mi tesis doctoral.

Abstract

This communication aims to approximate at photography of heritage through new archival structure implemented by Adolf Mas Ginestà. The latter, founder of Arxiu Mas, leader in the photography of Spanish art, opened the doors of his archive to national and international researchers. His photographs have illustrated Spanish and American journals and prestigious scientific publications, updating those standards set by other important companies such as Alinari, Laurent, Sommer and Brogi. From the consolidation of this kind of photographic, are open new studies of artistic goods, leading to the introduction of specialist ateliers. Among those who open its doors in the earliest twenty we found the Arxiu Mas of Barcelona, which is under study in my PhD dissertation.

Palabras clave: Fotografía de obras de arte, Arxiu Mas, Adolf Mas Ginestà, Pelai Mas Castañeda

Key words: Artwork photography, Arxiu Mas, Adolf Mas Ginestà, Pelai Mas Castañeda

La aparición de la fotografía en 1839 marca un cambio significativo en la manera de verse y de mirar hacia el exterior, manteniendo, a la vez, cierta continuidad con la tradición representativa. El desencadenamiento de ciertas dinámicas conllevaría, con la aparición del colodión y las tarjetas de visita, una democratización progresiva del retrato, permitiendo la constitución de corpus de imágenes familiares –los álbumes–; por otro lado se dejaría recaer sobre la misma naturaleza – como diría Talbot, sobre su pincel– la labor de proporcionar imágenes del entorno a través de nuevos soportes. En esta miscelánea en la cual se perpetúan los gustos y la tradición, a través de los nuevos soportes de la fotografía, ¿a qué debe su éxito y cuáles son sus grandes aportaciones? Sin duda, la rapidez de ejecución y la objetividad/neutralidad en lo representado.

Es importante hacer referencia al hecho de que la aceptación generalizada de lo producido por la técnica fotográfica se debe, entre otras cuestiones, a que en estas primeras fases de recepción el fotógrafo se considera como un técnico de nuestros días. Este último se limitaría a la preparación de los materiales y a su introducción en la cámara oscura, esperando a que la naturaleza – concretamente la luz– perfilara imágenes del entorno real. El trabajo del fotógrafo se entiende como un proceso privado de cualquier inspiración creativa, cuya única función es la de hacer circular imágenes fruto de un proceso técnico en el cual él, como artífice, opera sin añadir ningún tipo de interpretación en lo representado.

La objetividad intrínseca a estas imágenes, privadas de cualquier tipo de manipulación, sería uno de los motivos que conduciría a la entrada de la fotografía como herramienta auxiliar en las disciplinas científicas y también humanísticas. No hay que obviar que la técnica fotográfica se estabiliza a la vez que se van configurando algunos campos de estudio, como el de la historia del arte o la arqueología moderna. Así pues, la fotografía se convierte en una aliada válida para sustentar teorías, generar recopilaciones de piezas o comparar obras conservadas en lugares recónditos y lejanos entre sí. Ya lo había anunciado François Arago, en su discurso de presentación de la fotografía, que ésta última solucionaría cuestiones muy concretas que no podían ser solventadas por el dibujo.¹ No obstante, la reproducción de bienes artísticos mediante dibujo siguió siendo una realidad y las dos técnicas convivirían durante un tiempo, llenando una las lagunas de la otra.

¹ *¿Cómo se va a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitarían una veintena de años y una legión de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podía llevar a buen fin este trabajo inmenso [...]. Véase: SHARF, Aaron (1994). *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza (p. 29).*

Es importante hacer hincapié en el hecho de que, con la llegada de la fotografía, no cambian los elementos propios de la historia del arte sino las herramientas para hacer historia del arte. Es decir, el dibujo ya había sido un aliado muy útil en la documentación, por ejemplo, de aquellos grandes descubrimientos orientales, pero lo que cambiaría en *Égypte, Nubie, Syrie*² (1849-1850) de Maxime Du Camp, respecto a los estudios sobre Atribis (1798-1817)³ de Jomard, sería la forma de mirar el patrimonio, a través de los ojos del fotógrafo y no a través de la mano del dibujante. El ojo del fotógrafo, o lo que sería el ojo incorruptible de la cámara oscura, proporcionaba contenidos icónicos de superior exactitud frente a la interpretación de estos mismos contenidos por parte del ojo y la mano del artista.



Fig. 1. *Giovine della spina*, fotografía estereoscópica, Giacomo Brogi (col. de la autora)

A partir del momento en que aparece la fotografía, el estudioso disponía de un abanico de posibilidades mucho más amplio en relación a sus fuentes gráficas, porque el dibujo podía seguir siendo un aliado en la investigación, acompañado por la fotografía en calidad de *ratificadora* de su contenido. Otra gran ventaja de la fotografía frente al dibujo sería el ofrecer nuevas vías y nuevas dinámicas para la observación. Es decir, ya no era necesario viajar o volver al lugar donde se conservaba la pieza o monumento porque la imagen fotográfica permitía ver el objeto como si estuviera delante de los ojos del espectador. Lo que el ojo era capaz de captar, el proceso fotográfico lo conseguía fijar – aunque técnicamente no sea del todo exacto –, legitimando la imagen producida para la observación indirecta de los sujetos fotografiados. Las posibilidades que proporcionaba la fotografía para poder estar a la vez en Italia, Francia e Inglaterra era algo

² Los dos álbumes titulados *Égypte, Nubie, Syrie: Paysages et Monuments*, compuestos por 168 fotografías, han sido digitalizados por la BNF, <http://goo.gl/xRSX6l> (Fecha de consulta: 07/12/2015).

³ JOMARD, Edme-François. *Environs d'Athribis: plan, vues et détails d'Athribis*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105152302.r=%C3%89gypte> (Fecha de consulta: 05/05/2015).

que, en línea con la tradición del dibujo y del grabado, facilitaba el trabajo analítico y comparativo de los investigadores. Por lo tanto, lo que cambia no es la tradición recopilatoria sino el carácter fidedigno de lo recopilado y, en consecuencia, su carácter científico.

Desde aquel 1839 tendrían que pasar unos cuantos decenios para que se desvinculara el concepto de *fidelidad absoluta* del contenido semántico/icónico de la representación fotográfica. A partir de un determinado momento, la fotografía no sería reflejo inalterado de la realidad sino que se concebiría como un resultado interpretativo a partir de la observación de esa misma realidad.

Mientras en la sociedad decimonónica la clase social con poder adquisitivo podía seguir coleccionando reproducciones, a través de esta nueva técnica que las ofrecía a un precio mucho más asequible, los investigadores componían sus propios álbumes de vistas y monumentos. En estos momentos, la fruición lúdica y la observación científica se alimentan de imágenes que proceden de los mismos círculos productivos. De hecho, hubo historiadores del arte que, coincidiendo con el cambio de siglo, criticaron esta práctica subrayando la necesidad de generar material específico para este sector, sin reciclar imágenes destinadas a otros fines como el recreativo.

A partir de los años cincuenta del siglo XIX se habían ido abriendo estudios fotográficos especializados en la reproducción de bienes patrimoniales que lo que harían sería crear imágenes que servían a la vez para el disfrute general y para el análisis historiográfico.



Fig. 2. *Pitture di Raffaele Sanzio*, autor anónimo (col. Michael G. Jacob, Spoleto)

Es el caso de Fratelli Alinari, empresa fundada en Florencia en 1852,⁴ o de la Casa Laurent que, a partir de 1863, se dedicaría, entre otras cosas, a documentar las obras del Museo del Prado, obteniendo la exclusividad entre 1879 y 1890.⁵ Muchos de estos estudios fotográficos solían publicitar su especialización en el mismo dorso de las *carte de visite*. En el caso, por ejemplo, de las magníficas reproducciones de obras de arte del estudio Brogi en el reverso de las imágenes se podía leer:

Estese collezioni di vedute d'Italia d'Egitto e di Palestina edite in quattro formati.
Fotografie di disegni della R. Galleria di Firenze riprodotte dagli originali. Grandiosa
collezione delle principali dipinture delle Gallerie d'Europa.⁶

Así pues, la vinculación entre fotógrafos e historiadores del arte se fue convirtiendo en algo habitual. Cuando los investigadores no podían documentar por sí mismos sus objetos de estudio, recurrían a alguno de estos *ateliers* especializados, estrechando relaciones comerciales-colaborativas con los fotógrafos que trabajaban en ellos.⁷

En este sentido, el Arxiu Mas de Barcelona es exactamente este prototipo de estudio fotográfico, núcleo de vinculación y confluencia de especialistas interesados en reproducciones de arte español.

1. Origen y evolución del proyecto archivístico de Adolf Mas Ginestà

El Arxiu Mas nace y se desarrolla a partir de la convergencia de múltiples hechos: un marco teórico, fruto del pensamiento de distintos agentes operativos en la Cataluña del momento, un contacto directo entre Adolf Mas Ginestà (1860-1936) y algunos de estos agentes⁸ y, por último,

⁴ AA. VV. (2003) *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze*. Firenze: Alinari IDEA.

⁵ AA.VV. (2004). *El grafoscopio de J. Laurent y Cía. Panorama de la galería central del Museo del Prado (1882-1883)*. Madrid: Museo del Prado.

⁶ «Extensas colecciones de vistas de Italia, Egipto y Palestina editadas en cuatro formatos. Fotografías de los dibujos de la R. Galería de Florencia reproducidas desde los originales. Grandiosa colección de las principales pinturas de las Galerías de Europa». Esta transcripción se encuentra en el dorso de una CDV sobre los *Uffizi* en mi posesión. Para ampliar información sobre el fotógrafo véase: LUSINI, Sauro (1994). «Materiali per la storia della fotografia in Italia. Carlo Brogi e la Prima Esposizione di Fotografia». *AFT Rivista di storia e fotografia*, núm. 20 (p. 33-47).

⁷ Estos vínculos generarían dinámicas complejas en las cuales el fotógrafo trabajaría bajo la subordinación constante del especialista. De hecho, en muchos casos, sobre todo a partir del siglo XX, sería este último quien indicara al fotógrafo cuáles eran los mejores puntos de vista o los elementos más representativos a documentar (incluyendo y excluyendo en lo representado). Por tanto, en estos casos, se podría afirmar que si el fotógrafo es el artífice, el especialista en la materia (o sea el cliente) es el constructor del contenido icónico del documento.

⁸ Es de gran importancia la presencia de Mas en los círculos culturales del momento como las tertulias de *Els 4 Gats* o del *Centre Excursionista de Catalunya*, además de sus vínculos de amistad con intelectuales del momento como Josep Puig Cadafalch (1867-1956), Jeroni Martorell (1877-1951) o Josep Gudiol Cunill (1872-1931).

una consolidación del mercado fotográfico debido a las mejoras técnico-productivas experimentadas por el citado sector, en aquellos años.⁹

Adolf Mas, natural de Solsona y con una formación como procurador de los tribunales, en los años ochenta del siglo XIX, por razones aún desconocidas, decide trasladarse a Barcelona, donde a partir de una fecha aún no identificada, emprendería una nueva carrera como fotógrafo. Hasta la actualidad, por falta de documentación que lo demuestre, no ha sido posible definir en qué momento y de qué manera cambió su rumbo profesional.¹⁰

Los primeros testimonios documentales sobre su entrada en el sector fotográfico son de 1902, cuando en los catálogos de la empresa Helius, especializada en el suministro de material fotográfico, consta su actividad como director.¹¹ Más tarde, pasaría a regentar otras empresas bajo las denominaciones de *Etablissements Mass* (1905) y *Estudi de Fotografia A. Mas* (1909).¹²

El año 1924 marcaría un momento de transición hacia un nuevo y más complejo concepto de estudio fotográfico, materializado en la marca comercial *Arxiu Mas*, cuya misma denominación dejaría en evidencia su doble fin –uno con más peso que el otro–: producción de material fotográfico y posterior divulgación del mismo material mediante consulta en sala. Su razón de ser

⁹ Hay que recordar que en las últimas décadas del XIX, a la consolidación del sistema de negativos de vidrio gelatino-bromuro, que habían conllevado a la primera fabricación en serie de este tipo de soporte, seguiría la aparición de papel sensibilizado con bromuro de plata, el más usado del siglo XX. La mejora de los materiales, conjuntamente a la evolución de las cámaras fotográficas, había consentido una simplificación evidente del trabajo de fotógrafo y sobre todo de los autores itinerantes que se desplazaban por los distintos territorios captando vistas de paisajes y monumentos.

¹⁰ En la tesis doctoral presentada en 2011 (Universitat de Barcelona) por Núria Fernández Rius, titulada *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona de la reputació a l'oblit (1856-1918)*, publicada bajo el título *Pau Audouard: fotografia en temps de Modernisme* (2013), la estudiosa avanza la hipótesis de un posible enlace de amistad con el fotógrafo Pau Audouard, testificado por un número ingente de retratos, al cual hubiera podido seguir o preceder algún tipo de vínculo formativo y profesional. www.tdx.cat/handle/10803/32063 (Fecha de consulta: 10/10/2015).

¹¹ Catálogo publicitario de la casa Helios conservado en el Arxiu Mas Institut Amatller d'Art Hispànic (material no catalogado). La empresa se encontraba ubicada en la Ronda de S. Pedro n.5 de Barcelona.

¹² El estudioso Jaume Tarrés data estas empresas a partir del material fotográfico puesto en circulación y de la fecha de este último. Al respecto véase: TARRÉS PUJOL, Jaime (2009). "Les targetes postals de n'Adolf Mas i Ginestà". *Revista Cartòfila*, Suplemento núm. 1 (p. 5).

fundamental seguiría siendo la de producir para vender, pero la denominación de *Arquivo* definía una actitud muy distinta respecto a las demás empresas que operaban en su mismo sector.¹³ A partir de la experiencia laboral previa, Mas organiza un modelo de archivo comercial totalmente nuevo para la época. El gran cambio en su sistema de producción/archivo se basa en dinámicas documentales mucho más complejas y en un nuevo modelo de ficha de consulta.

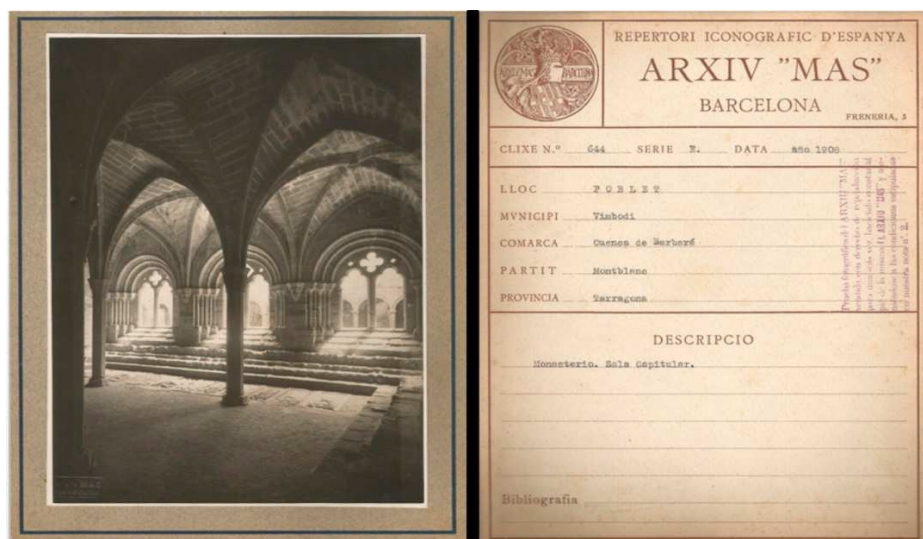


Fig. 3. Ficha comercial elaborada a partir la ficha de consulta (col. de la autora)

En esta última, la información textual se suma a la gráfica, beneficiando enormemente al usuario al proporcionarle a la vez toda la información requerida. Este original planteamiento le valdría la presentación en el Congreso de Fotografía de París de 1925 de un texto en el cual se explicó con detalles el funcionamiento de su nuevo archivo.¹⁴

En el análisis de este novedoso sistema es importante partir del presupuesto de que no se trata de una idea autónoma, surgida de forma aislada en un determinado momento, sino que debemos pensar en él como culminación de años de experiencia en el sector de la producción y venta de fotografía patrimonial. Ese interés hacia la fotografía de obras de arte había tomado fuerza ya en los años diez cuando, trabajando bajo las ya citadas denominaciones, *Etablissements Mass. Éditions*

¹³ Aunque el significado de la palabra *Arquivo* reconduzca a un «conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades» (rae.es), no implicando obligatoriamente un objetivo divulgativo en la constitución del corpus documental, en el caso del Arxiu Mas, en cuanto a empresa privada de matriz comercial, todo el material producido se pone al servicio de las consultas de los investigadores. Este tipo de planteamiento, muy novedoso para la época, no diverge en nada del que tienen en la actualidad archivos de instituciones privadas que ponen a disposición de los usuarios sus documentos y establecen un precio para la adquisición de copias de estos mismos documentos.

¹⁴ Conferencia redactada por Mas y presentada en la Sección Histórica del Congreso por el fotógrafo Rafael Garriga.

photographiques d'art y *Estudi de Fotografia A. Mas*, recibió distintos encargos de instituciones relacionadas con el mundo patrimonial, como la Junta de Museos de Barcelona.¹⁵ El momento de inflexión, que marcaría e incrementaría su voluntad de gestionar una empresa especializada en fotografía de bienes artísticos, coincide, en mi opinión, con la recepción del encargo del Institut d'Estudis Catalans (IEC) para la campaña de documentación de la *Ratlla d'Aragó*. La importancia de esta misión es evidente y el mismo Instituto se hace eco de su envergadura en el texto que publica en el anuario de 1907:

La missió acordada per l'Institut tenia l'encàrrech d'explorar la part alta de les valls afluents al Noguera Ribagorçana, com a base de estudis posteriors. Formaven l'expedició ls membres de l'Institut: D. Joseph Puig y Cadafalch director de la missió; D. Guillem M. de Brocà, encarregat de les investigacions jurídiques, y en qualitat d'agregats: Mossen Joseph Gudiol, conservador del Museu de Vich, D. Joseph Goday, arquitecte, y D. Adolf Mas, fotògraf. La missió anava proveïda dels elements necessaris per aixecar plans dels edificis y d'un laboratori complet de fotografia. Sortia de Barcelona 'l.30 d'Agost y era de retorn el 14 de Setembre. L'exploració devia començar per la vall d'Aran, aon s'hi va ab facilitat per Toulouse y Luchon. A Toulouse's fotografiaren els capitells dels claustres y les esteles cineràries romanes ab elements de l'art indígena de la vall d'Aran y vall superior del Garona, que podien ser d'utilitat pels estudis de Catalunya. Desde Toulouse la primera jornada fou als voltants de Luchon, a la vall de l'Arbust, aon se fotografiaren nombroses urnes cineraries de l'iglesieta de S. Pere. S'aixecaren plans complets de les iglesies de Casaux y S. Aveni y se fotografiaren les pintures gòtiques curiosíssimes de la primera d'aquestes iglesies ilegintse les inscripcions, y's prengué també nota dels restes de la pintura romànica de la segona. De Luchon se passà a la vall d' Aran, aon s'aixecaren plans y fotografies a Bosost. Vilamós, Mig Aran, Casau, Gausach, Viella, Escunyau, Casarill, Arties, Unvà y Salardú. Una part del resultat d'aquest estudi va en aquest mateix volum. A més de l'estudi arquitectònic, se reuniren nombroses fotografies d'objectes existents als pobles [...]. (Anuari IEC 1907: 477)

Esta campaña de documentación del IEC, la primera expedición planificada a partir del proyecto de recuperación y estudio científico del patrimonio identitario, podría calificarse como el primer acto institucional, en Cataluña, en favor del necesario registro fotográfico dentro de un proceso de catalogación y salvaguarda de ese mismo patrimonio. Una idea ya expresada, muchos decenios

¹⁵ En la documentación epistolar que he podido consultar en el IAAH se hace referencia en varias ocasiones a estos encargos.

antes, en otros contextos como el francés¹⁶ y que en Cataluña en estos momentos aparece como inédita y novedosa.¹⁷

El papel jugado por Mas en dicha campaña sería fundamental no sólo a la hora de completar la memoria gráfica de la misión, sino también para la constitución de un primer repertorio visual de bienes medievales¹⁸ en aquellas áreas periféricas de Cataluña, cuyas obras de arte se habían visto desprotegidas por falta de conocimiento. El valor de este material fotográfico es indudable por ser registro del estado de conservación *in situ* de todas las obras documentadas, pero sobre todo por ser testimonio gráfico de piezas que, más tarde, sucumbirían al mercado del coleccionismo y, por lo tanto, saldrían de la Península. En el marco de esta campaña, la documentación de los ciclos pictóricos del valle de Bohí es un buen ejemplo de la importante función cumplida por Mas y su cámara, ya que, unos años después, estas pinturas murales sufrirían el proceso de arranque y traslado a Barcelona, dejando de desempeñar su función natural en su lugar de origen.¹⁹

La sólida gestión de aquellas empresas preconfiguradoras del Arxiu Mas proyectaría sobre éste la fórmula comercial del éxito. El renombre que el archivo llegó a tener se refleja en un amplio entramado comercial que lo convertiría en punto de convergencia de estudiosos nacionales e internacionales. El archivo sería, de hecho, nudo de confluencia obligatoria para todos los historiadores del arte especializados en bienes hispánicos. Entre los más importantes hay que citar, por ejemplo, a Walter Cook, autor de obras fundamentales como *The earliest painted panels of Catalonia* (1922), o a Chandler Post, autor de la importantísima *A History of Spanish Painting*²⁰

¹⁶ La misión heliográfica francesa de 1851 había sido la primera gran misión pionera en la documentación patrimonial a través de registros fotográficos. Véase al respecto: MONDENARD, Anne de (2002). *La Mission Hélographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Centre des Monuments Nationaux.

¹⁷ Podríamos decir que el término *novedoso* responde no a que el IEC sea el primero en plantear un registro fotográfico del patrimonio, sino que es la primera institución que impulsa en Cataluña un proyecto de tal envergadura, englobado en un planteamiento de aproximación de tipo científico. Los métodos de documentación, que preveían la utilización de la fotografía, se encuentran arraigados, sin duda, en modelos previos enmarcados en la producción del *Centre Excursionista de Catalunya* que había sido pionero y un gran modelo a seguir. Véase: BASSEGODA HUGUES, Bonaventura (2013). “Les primeres adquisicions dels museus municipals de Barcelona fins al 1890”. En: AA.VV. *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus: el comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (p. 51-72); BARNADAS, Ramon (2012). *Fotògrafs viatgers (1890-1936). L'àlbum d'Ulisses*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya.

¹⁸ En los registros del archivo, correspondientes a esta misión, se anotó la realización de 251 negativos.

¹⁹ Parte de las fases de arranque las documentaría el mismo Mas. Ejemplos de esta nueva campaña de documentación son los clichés 70303, 70301, 70301bis, 70305, 70307, 70298 y 40438 conservados en el mismo Arxiu Mas - IAAH.

²⁰ En el caso de esta contribución de Post hay que decir que, al ser la primera recopilación exhaustiva sobre pintura medieval —y parte de la renacentista— de ámbito hispánico, se ha considerado obra capital para el desarrollo de la historia del arte español, como destacan Javier Portús Pérez y Jesusa Vega González en algunas de sus publicaciones

(1930-1966).²¹

En esta exitosa estructura archivístico-comercial, una pieza fundamental sin la cual el sistema productivo no hubiera alcanzado los mismos resultados es Pelai Mas Castañeda (1891-1954). No se puede entender y hablar del archivo sin citar al hijo primogénito de Adolf Mas que, al convertirse en su brazo derecho, sería el ejecutor material de la mayoría de las campañas de documentación llevadas a cabo en territorio español. Gran parte de estas últimas se realizarían a partir de la constitución de un marco inicial muy concreto: el *Repertori Iconogràfic d'Espanya*.



Fig. 4. *Plaza del Rey. Museo provincial, 1909* (col. de la autora)

El *Repertori*, quizá el proyecto fotográfico más ambicioso del IEC, después de la misión de 1907, tenía como finalidad –y así lo indica su misma denominación– constituir un repertorio del patrimonio artístico español que se presentaría con ocasión de la exposición de Barcelona de 1929. Si no hubiera existido dicho proyecto quizá hoy en día el fondo del archivo Mas no sería tan amplio y los investigadores no podrían gozar de sus extraordinarios documentos, fruto, en gran parte, de la cuantiosa inversión económica del mismo IEC. La relación comercial entablada entre Mas y el Instituto sería, por lo tanto, fundamental para el desarrollo del fondo del mismo archivo.

²¹ Es importante tener presente que las relaciones entre fotógrafo y especialistas en la materia delinearon formas concretas de documentación. El caso del Arxiu Mas es esclarecedor en tal sentido ya que nos reconduce a estas dinámicas cliente-fotógrafo en las cuales las exigencias del primero condicionan las elecciones y el trabajo del segundo.

En 1936 empezó para el archivo una fase de declive progresivo que coincidió con el fallecimiento de su fundador y con el arranque de una dura etapa para el país. Pelai Mas no conseguiría hacer frente a estas circunstancias adversas y optaría por ceder el archivo, en los años cuarenta, al Institut Amatller d'Art Hispànic en el marco del proyecto de Teresa Amatller, impulsado por Josep Gudiol Ricard.²²

2. Aspectos principales del nuevo sistema de ficha de consulta

¿Cómo funcionaba y en qué se diferenciaba el Arxiu Mas, de otras empresas dedicadas a la venta de fotografía, repartidas en aquellos años, en territorio catalán? La decisión de especializarse en un género fotográfico concreto –el de obras de arte– y la voluntad de ser un referente internacional en la documentación de bienes artísticos españoles, sitúan al Arxiu Mas en una esfera privilegiada.

Para la correcta comprensión del funcionamiento del archivo, toda la información que Mas nos dejó en la prensa, en las revistas especializadas de la época y en las conferencias que él mismo impartió, resulta imprescindible.²³

Según Mas, a partir de su propia experiencia, un buen archivo debía organizarse siguiendo la clasificación de Bruselas, pero modificándola según el carácter de la institución. La clasificación de Bruselas a la que Mas hace referencia, se conoce también bajo el título de Clasificación Decimal Universal; fue desarrollada en 1895, en el marco del Instituto Internacional de Bibliografía y, actualizada, a partir de 1931, por la Federación Internacional de la Documentación.²⁴

²² En 1941 Teresa Amatller y Josep Gudiol Ricard fundan el *Institut Amatller d'Art Hispànic* en el cual se integran los fondos del *Arxiu Mas* y el *Arxiu d'Arqueologia Catalana*. A partir de este momento el Arxiu Mas se convertiría en *Ampliacions i reproduccions Mas* y se realizarían nuevas campañas (1941-1950) dirigidas por el mismo Gudiol: campaña del Museo del Prado, del Museo Arqueológico Nacional, de la Academia de San Fernando, del Escorial, etc. Véase al respecto: AA. VV. (2006). *Arena Numerosa. Col·lecció de fotografia històrica de la Universitat de València*. Valencia: Universitat de València/Fundació General de la Universitat de València (p. 33-34).

²³ Las informaciones más importantes para poder analizar y comprender el sistema empleado en el archivo, proceden de la conferencia redactada para el citado Congreso Internacional de Fotografía de París del año 1925. Todos los datos citados en este apartado se han extraído de dicha conferencia publicada en *El Progreso Fotográfico. Revista mensual ilustrada de fotografía y cinematografía*. Núm. 61, Año VI, julio 1925 (p. 158-165). En la misma revista (p. 147) se remarca la importancia de la conferencia ya que «probablemente se tendrán en cuenta sus observaciones en la organización de un importante Archivo fotográfico que se va a iniciar en Francia», anunciando la publicación (octubre o noviembre del mismo año) de todas las intervenciones del Congreso en un volumen financiado por la Compañía Kodak.

²⁴ Véase: BENITO, Miguel (1999). *Sistemas de clasificación: manual de aprendizaje de la clasificación decimal universal y breve introducción a la clasificación decimal Dewey*. Buenos Aires: Editorial Taranco.

En el caso concreto del archivo Mas— que según la información proporcionada por su fundador en 1925 contaba con más de 60.000 negativos—, el tipo de clasificación más idóneo surgía de la consideración de los diferentes tipos de documentos, por la información que cada uno de ellos podía facilitar sobre la época, el autor, la clase de objeto, etc. Mas sugería tener siempre bien claro el hecho de que las personas que acuden a un archivo tienen diferentes puntos de vista y diferentes exigencias de consulta. La distinta formación de los usuarios debía ser, pues, algo a tener en consideración a la hora de organizar el fondo de un archivo para que la consulta resultara rápida y eficiente en todos los casos.

Desde el desarrollo del proyecto documental hasta la puesta a disposición de los usuarios del material de consulta, las dinámicas productivas y clasificatorias se escalonaban en cinco etapas:

1. Elaboración de un proyecto de documentación detallado a partir de los encargos recibidos
2. Búsqueda de documentación sobre los contextos artísticos que se prevé fotografiar
3. Producción del material fotográfico
4. Catalogación de los negativos fotográficos
5. Generación de la ficha de consulta para los usuarios

Sobre la generación de dichas fichas su sistema integraba un apartado escrito con uno fotográfico.²⁵ Los documentos resultantes se ordenaban en tres grandes ámbitos:²⁶

1. Geografía, por orden alfabético
2. Por orden de materias
3. Por autor, estilo y etc.

²⁵ Estas últimas tendrían un formato de 9x12 cm. Hoy en día las fichas de consultas que se proporcionan a los usuarios siguen siendo las originales.

²⁶ «En el grupo primero se tienen fichas fotográficas agrupadas según las poblaciones; cada ficha expresa la filiación del negativo que queda complementada por los índices que ya hemos indicado». en MAS, Adolf (1925). “Noticias sobre el sistema de organización del Arxiu Mas, de Barcelona”. *El Progreso Fotográfico*, Núm. 61, Año VI (p. 164).

En el primer grupo se reunían las fichas fotográficas según las poblaciones y en el segundo se organizaban según la clasificación decimal, obteniendo la siguiente subdivisión:²⁷

- A. Ciencias
- B. Historia
- C. Bellas Artes
- D. Artes y oficios
- E. Vistas y panoramas

La naturaleza del mismo archivo, especializado en obras de arte, presentaba cierta predisposición respecto a una estructuración de este tipo, más difícil de conseguir en otras instituciones en las cuales la documentación producida era mucho más variada, abarcando múltiples ámbitos, y en las cuales no existían relaciones tan directas con los expertos en la materia.

En relación a esta sistematización –según Mas, básica para el correcto funcionamiento del archivo- la realización de un estudio previo sobre los monumentos, para conocer su estado, situación y ubicación, es algo muy novedoso respecto a los esquemas productivos de la Cataluña del momento. Según la información contenida en la correspondencia epistolar, antes de emprender la campaña, el archivo se ponía en contacto con los principales estudiosos residentes en los lugares de interés. Dichos contactos servían para facilitar el trabajo de los fotógrafos una vez llegados a los lugares que albergaban las obras de arte. Gracias a la colaboración con los expertos se marcaban márgenes de inclusión y exclusión. No todo el patrimonio podía ser documentado y las tendencias historiográficas del momento sobre patrimonio español serían la línea a seguir para la generación de los registros documentales.

Por otro lado, desde el archivo, antes del arranque de la campaña y a partir de una recopilación bibliográfica y cartográfica, se redactaban fichas de trabajo útiles para el desarrollo práctico de la

²⁷ «Estas secciones, a su vez, son clasificadas como sigue: Signos utilizados: *Origen* A,B,C (letras mayúsculas). *Sección* I, II, III (cifras romanas). *División* 1,2,3 (números). *Subdivisión* a,b,c (letras minúsculas). *Especialidad* *** (asteriscos). Ejemplo: C, Bellas artes. I, Arquitectura. 2, Civil. d, Detalles. Escalera. El que quiera buscar algo en el archivo no necesitará conocer todas las clasificaciones. Si, por ejemplo, quiere estudiar una población es necesario buscar en el primer armario el nombre de la misma. Si se tratase, por caso, de Perpiñán, se busca en armario I, cajón P. Si el caso fuese una investigación sobre las plazas, se encontraría en el armario II: arquitectura civil, Calles y plazas. Si interesasen las obras del Greco se buscaría en el armario III la ficha Greco. De este modo toda indagación se hace fácilmente y de un modo práctico; se pueden añadir nuevas divisiones y sucesivas clasificaciones. Como ejemplo vamos a indicar una de las secciones. *Bellas Artes*: Arquitectura civil: Vistas generales de poblaciones. – Calles y plazas. – Construcciones. Detalles: Ventana. –Techos.- Interiores. – Varios. Los últimos pueden todavía subdividirse de nuevo. Ventanas: Románicas- Góticas.- Renacimiento. – Varios. [...]» en *Ibid.*, p. 164-165.

excursión.²⁸ Las mismas fichas incluían mapas y notas que proporcionaban a los fotógrafos la información práctica sobre red vial y sobre la jerarquía de los monumentos. La clasificación de las obras según su importancia se reflejaba en una gama cromática aplicada a los listados: un texto en tinta roja, subrayado en rojo, indicaba un monumento de *primer orden*; un texto en tinta negra, subrayado en rojo, indicaba un monumento de *segundo orden*; un texto en tinta negra sin subrayado se refería a una obra de *tercer orden*.²⁹

Los negativos producidos se inscribirían, finalmente, en cuatro grandes índices:³⁰

1. Índice por series
2. Índice general
3. Índice comarcal
4. Índice provincial.

3. Conclusiones

Sobre la importancia de las fuentes fotográficas para el conocimiento y estudio del patrimonio histórico-artístico no quedan dudas. Los estudios publicados hasta el momento dejan bien claro que la fotografía ha sido una herramienta fundamental en la recuperación física e historiográfica

²⁸ «Para poder dar una idea de la organización general del Arxiu Mas empezaremos por indicar los trabajos preparatorios que preceden la obtención de los negativos. Supongamos que queremos obtener una información gráfica de una región determinada, el Rosellón, por ejemplo. Empezaremos por formarnos de ella mediante las publicaciones, monografías, etc., que se le refieren, o con datos facilitados por personas que la conozcan bien. Con estos elementos haremos fichas que contendrán los siguientes datos [...] San Martín del Canigó, Iglesia, Orfebrería, Tejido, Claustros, Situación, Alrededores. Lo que quiero decir que en el monasterio del Canigó hay objetos interesantes de orfebrería, vestiduras, claustros, etc., que su situación es pintoresca y que hay que dar información de sus alrededores. Se añade al final el origen de tales informaciones, e incluso se apuntan datos sobre las vías de comunicación que nos han de llevar al lugar en que hemos de obtener la fotografía. [...] Se hacen las diversas fichas de todo lo que queda comprendido en la región considerada; en posesión de éstas se procede a trazar el plano geográfico [...]» en *Ibid.*, p. 159-162.

²⁹ «[...] El que hace la información ve, de este modo, con toda rapidez, a dónde es necesario ir, importancia relativa de los monumentos, etc.» en *Ibid.*, p. 162.

³⁰ «[...] En posesión de los negativos de una determinada región se procederá a la obtención de dos pruebas positivas de cada uno, sobre cartón de 9x14 cm., cualquiera que sea el tamaño del negativo: es decir, que se hace una reducción o ampliación al tamaño 9x14 de todo lo que no sea ya de estas dimensiones. En el anverso se escribirá el *Número* correlativo de orden, la *Serie* en que el negativo está comprendido y el *Lugar* del monumento. En el reverso se indicará el *Número* de orden, *Fecha* de obtención del negativo, *Lugar*, *Municipio*, *Comarca*, *Provincia*, *Título* del monumento u objeto, Qué representa, etc. Cada negativo tiene un número de orden que es rigurosamente sucesivo y pertenece a una serie definida por su formato. Las series van indicadas con las letras A (18x24), B (13x18), etc. Después se hace la inscripción del negativo en los índices siguientes: Índice por series. Índice general. Índice comarcal. Índice provincial. Con el índice general se buscan todos los documentos referentes a un lugar. Con el índice comarcal se encuentra lo que hay en cada comarca, y con el índice provincial se busca lo que hay en cada provincia. Una vez inscritos los negativos en estos índices, se archivan en cajas de cien cada una. La segunda ficha entra en el índice por materias.» en *Ibid.*, p. 164.

del mismo patrimonio. Los investigadores que se aproximan a los bienes artísticos a través del universo fotográfico son conscientes de que estos registros son fuentes inagotables de información. Desde cualquier punto de vista que se interroguen, las fotografías casi siempre ofrecen una respuesta. A los museólogos les proporcionan datos muy interesantes sobre la evolución de la práctica museística; a los historiadores del arte les trasladan información sobre el estado de conservación, las pérdidas, mercado del coleccionismo, gustos en una determinada época, el traslado o intervención sobre las mismas piezas, igual que a los restauradores, siendo, en el caso de obras desaparecidas, los únicos registros a partir de los cuales reconstruir historias; a los arqueólogos les informa sobre cambios tanto en la aproximación a las piezas como en la misma praxis arqueológica.



Fig. 5. *La resurrección*, Santa María del Mar, 1930 (col. de la autora)

El valor informativo, intrínseco en los registros fotográficos, puede ser beneficiado e incrementado por el estudio de los contextos de producción, circulación y reproducción del mismo material fotográfico. Contextualizar correctamente el documento sólo puede ser provechoso para su análisis y, en consecuencia, para los estudios que se generan a partir de su contenido icónico.

En esa línea, la investigación que estamos llevando a cabo pretende reconstruir no sólo aspectos biográficos de la figura de Mas sino también de su archivo, al ser punto focal, en el ámbito nacional e internacional, de la producción y catalogación de documentación gráfica sobre patrimonio hispánico. A pesar del papel fundamental que juega la fotografía, como se ha destacado, en la reconstrucción de las vivencias sufridas por los bienes patrimoniales, en la actualidad las aportaciones teóricas sobre el Arxiu Mas resultan ser escasas, no permitiendo una completa contextualización de su producción fotográfica. En este sentido, la investigación en curso pretende aportar datos inéditos, contribuyendo a la reconstrucción biográfica de uno de los archivos españoles pionero en la documentación de bienes patrimoniales.

Bibliografia

- ALCOLEA BLANCH, Santiago (Com., 2008). *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona: Obra Social Fundació La Caixa.
- CAMARASA, Josep M. (Coord., 2007). *Institut d'Estudis Catalans: 1907-2007. Un segle de cultura i ciència als Països Catalans*, Barcelona: IEC.
- GONZÁLEZ REYERO, Susana (2006). *La fotografía en la arqueología española. 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de Historia.
- MAS GINESTÀ, Adolf (1925). "Noticias sobre el sistema de organización del Arxiu Mas, de Barcelona". *El Progreso Fotográfico. Revista mensual ilustrada de fotografía y cinematografía*. Núm. 61, Año VI, (p. 158-165).
- TARRÉS PUJOL, Jaume (2009). "Targetes comercials de l'Arxiu Mas". *Revista Cartòfila*, suplemento 1.
- SOUGEZ, Marie-Loup; GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos; PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- SUMMA ARTIS XLVII (2001). *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe.

Quatre autors en la representació actual del paisatge: Vicenç Pagès, Marta Rojals, Toni Sala i Francesc Serés

Maria Puig Parnau

Universitat de Girona

maria.puigparnau@udg.edu

Resum

Al llarg dels segles XIX i XX, la literatura catalana ha utilitzat el paisatge per bastir sentiments i identitats, col·lectius i individuals; després, i sobretot a la dècada dels 80 i 90, l'interès es va centrar en la urbanitat. Darrerament, en la nostra narrativa, es detecta un auge de les mirades cap als paisatges naturals o rurals. Com i per què es produeix aquest canvi? Les novel·les de Vicenç Pagès, Marta Rojals, Toni Sala i Francesc Serés són valuosos exemples per respondre aquesta pregunta.

L'objectiu d'aquest article és traçar els valors comuns en la representació actual del paisatge i, per tant, definir l'estètica del nostre paisatge a través de la narrativa. L'anàlisi parteix d'un corpus bàsic de novel·la catalana que ens permet parlar d'una nova mirada cap al paisatge, de la seva intencionalitat i del seu compromís tant amb l'individu com amb la societat.

Abstract

During the 19th and 20th century, Catalan literature had used the landscape to build collective and personal feelings or identities; then, and especially on the 80's and 90's, the interest was focused on urban life. Recently, in our narrative, a rise of the looks through natural or rural landscape has been detected. How and why is this change produced? The novels of Vicenç Pagès, Marta Rojals, Toni Sala and Francesc Serés are valuable examples to answer this question.

The aim of this article is to trace the common principles in landscape's current representation and to define the aesthetics of our landscape through the narrative. The analysis departs from a basic corpus of Catalan narrative that allows us to talk about a new way of looking the landscape, about its intentions and commitment with the individual and society.

Paraules clau: Narrativa catalana contemporània, construcció literària del paisatge, paisatge, angoixa.

Keywords: Narrative Catalan contemporary, literary landscape construction, landscape, anguish.

La narrativa catalana contemporània ha mostrat, en les darreres dècades, un especial interès per a la literaturització del paisatge. L'última novel·la de Vicenç Pagès, *Dies de frontera* (2014); l'exitosa *Primavera, estiu, etcètera* (2011), de Marta Rojals; *Rodalies* (2004), de Toni Sala i *Una llengua de plom* (2002), de Francesc Serés són quatre mostres de peces narratives que donen una clara rellevància a la representació del paisatge. En l'argument i en l'estil i el to d'aquestes obres, la mirada cap al paisatge i la relació entre els personatges i el seu entorn són fonamentals.

Tal com veurem, a partir d'aquests quatre títols, podem definir un paisatgisme propi de la narrativa catalana actual. A més, podem reafirmar la tendència estètica amb altres obres, com *L'horitzó primer* (Joan Todó, 2014), *Escafarlata d'Empordà* (Adrià Pujol, 2011), *Ball de bastons* (Edgar Illas, 2014) o amb alguns altres llibres dels mateixos Sala i Serés. Tal com diu Joan Nogué, catedràtic de geografia humana i director de l'Observatori del Paisatge de Catalunya, sembla que en els últims anys hi ha hagut una revigorització dels lligams entre geografia i literatura. En una crònica a *l'Ara* de l'abril del 2015, Nogué constata que «cada cop hi ha més interès per esbrinar els processos i les modalitats d'espacialització de les estructures narratives i de les formes poètiques» (Nogué 2015: 27). El meu objectiu en aquest article és, doncs, definir el paisatgisme narratiu actual, centrant-me sobretot en la relació de l'individu amb el paisatge i analitzant la mirada que hi projecta, així com els sentiments d'angoixa i pèrdua que se'n desprenen.

1. El paisatgisme en la literatura catalana contemporània

Segons el professor Jörg Zimmer, podem situar el descobriment estètic del paisatge a la Itàlia del s. XIV i en paral·lel al desenvolupament de la ciència moderna, com a complement i resposta a la mirada científica cap a la natura. Posteriorment, els valors estètics del paisatge i el potencial creatiu dels seus lligams amb l'individu i la comunitat esclaten en el moviment romàntic. El paisatge deixa de ser el decorat de l'acció o el fons de la figura per passar a tenir un paper central en les peces artístiques; deixa de ser un aspecte formal i passa a ser, també, contingut.

Actualment, no disposem de cap document que analitzi el desenvolupament i les característiques del paisatgisme literari català. Tot i que el paisatge ha estat un dels temes centrals en la nostra literatura a partir de la represa de la Renaixença, per entendre l'evolució de la construcció literària del paisatge només disposem d'estudis dispersos d'autors o d'espais concrets. L'objectiu d'aquest article no és pas fer un repàs exhaustiu a la història del paisatgisme literari català, però sí que ens cal veure sintèticament quins són els precedents de la mirada actual cap al territori.

Toni Sala, en un conferència pronunciada dins el seminari *Franges. Els paisatges de la perifèria*, organitzat per l'Observatori del Paisatge el 2010, fa una proposta esquemàtica del paisatgisme literari català que ens pot ser útil. Si ens situem als inicis de l'època contemporània, ens adonarem que el poema inaugural de la literatura catalana de la renaixença, *Oda a la pàtria*, és un cant al paisatge propi. El Montseny i el Llobregat són els paisatges de la infantesa, el record, el bressol de la pròpia llengua, però, superant l'àmbit íntim, esdevenen també el paisatge de la pàtria. Es tracta d'un cant nostàlgic, fins i tot dramàtic, cap als símbols d'un territori comú i definitori en el moment en què es deixen enrere. També *Canigó* i gran part de la poesia de Verdaguer està dedicada a cantar una pàtria, a fornir-la de mites i símbols amb els quals la col·lectivitat s'identifica i es construeix.

La poètica de Maragall afegeix relleu al paisatge. Toni Sala remarca la importància d'un poema com *Les muntanyes*, en el qual l'autor «col·loca el paisatge al centre de la composició d'una manera que no s'havia fet mai, si més no en català» (Sala 2012: 75). Amb aquesta poesia, construïda a partir d'un correlat objectiu entre els sentiments de l'individu i el paisatge, Maragall «introdueix el simbolisme en el paisatgisme literari català» (Sala 2012: 75). La veu poètica, la persona, s'expressa a través de les muntanyes fins al punt d'esdevenir ella mateixa muntanya i natura. L'individu i el paisatge són una mateixa cosa, senten i viuen el mateix: plenitud, vida, grandiositat.

Al to idíl·lic de la poesia paisatgística maragalliana aviat s'hi afegeixen la profunditat i les ombres de Joaquim Ruyra i de Víctor Català. Alhora que retraten la bellesa i la grandesa transcendent del paisatge, aquests dos autors mostren el dolor i el dramatisme que hi arrela. Tant en Català com en Ruyra, «la natura, el paisatge, la persona, estan plens de turbulències i de violència i de mort» (Sala 2012: 77). La intensitat del paisatge de Ruyra, així com també el de Català, implica un marcat treball de llengua. Ruyra, i posteriorment tots els seus hereus, entenen la llengua com una part essencial del territori; per tant, donar-li forma, enriquir-la i treure-li tots els relleus, és donar forma, enriquir i treure relleus al paisatge i al seu caràcter. El lloc recreat amb aquesta llengua és un entorn bell però també misteriós i intens, pel qual l'individu sent una atracció profunda, transcendent.

El paisatge dels noucentistes serà, en canvi, un paisatge estilitzat i totalment civilitzat. Les poesies de Josep Carner en són el gran exemple. El seu paisatge té un to molt controlat i depurat, així com la llengua amb què el representa. Aquí el paisatge s'ha separat de qualsevol tipus de turbulència i les profunditats de l'individu no són dramàtiques ni es mostren en relació a la natura.

Arribem a Josep Pla, un dels grans paisatgistes de la literatura catalana contemporània. De Pla, recordem les seves grans descripcions de paisatge i l'interès pels lligams entre aquest i les persones. Ara bé, que Josep Pla parli de les personalitats de cada territori i dels caràcters de cada ambient, no implica pas que relacioni el paisatge amb l'interior de cada personatge, i molt menys amb l'interior del narrador: «ja no podem dir que el paisatge i la persona siguin el mateix. Paisatge ja no és igual a persona» (Sala 2012: 78). L'autor sempre actua com un observador, un observador atent, agudíssim i perspicaç, però un observador que no descarrega cap intimitat en la literaturització del paisatge.

En definitiva, podem percebre com, en la història de la literatura catalana contemporània, hi ha hagut un procés d'unió entre el paisatge i l'individu. En unes ocasions s'han focalitzat els elements comunitaris, socials i polítics d'un i altre; en d'altres, s'ha entès l'individu com un jo íntim, complex i profund que s'expressava amb una natura igualment intensa. Però, posteriorment, després de Maragall, Ruyra i Català, el paisatge i l'individu han començat a desvincular-se. En molts casos, veiem que la narració del primer no implica l'expressió personal del segon.

Enmig de la tradició paisatgística catalana, a la dècada dels 80 i 90, hi ha un cert parèntesi. Després de Pla, trobarem encara el paisatge d'autors com Jesús Moncada, però tot i la rellevància d'aquests mons literaris tan personals, la tendència canvia. La mirada dels autors de finals del XX ha perdut l'interès en els paisatges naturals o rurals i s'ha centrat en el món urbà. El màxim exemple és Quim Monzó. La literatura d'aquest moment se situa a la ciutat i, a més, sovint tracta l'espai com a buit, remarcant-ne la indefinició com a característica principal.

Però en les darreres dècades, ja al s. XXI, es pot detectar un retorn de la mirada narrativa cap al paisatge, cap al lloc. Tots sabem que, des que Verdaguier pujava el Canigó, el territori ha canviat molt, per això, ara que els narradors tornen a mirar el paisatge més enllà de la ciutat, troben escenaris diferents. Miren el territori i hi descobreixen altres ambients i sensacions que s'han de narrar a partir de formes literàries noves. Si canvia el lloc, canvia la vida que s'hi desenvolupa i canvien les idees que s'hi relacionen i les representacions artístiques que se n'extreuen. Vull parlar de la representació del paisatge perquè crec que el lloc defineix l'individu i la societat i alhora fa de mirall del que hi ha dins d'un i altre. Si des del romanticisme sabem que persona i paisatge anem junts, és hora de llegir els paisatges actuals i entendre'ls. Si la modernitat ha recreat artísticament altres espais, ens cal valorar-ho. La narrativa catalana és un dels elements que

construeix el discurs actual del paisatge, un discurs interdisciplinari que es desenvolupa cada vegada amb més força. El meu objectiu és conèixer a fons aquests textos, veure les localitzacions que trien, analitzar les relacions que estableixen entre individu i lloc, per tal de definir l'estètica de la representació del lloc, enriquint l'experiència lectora i, evidentment, paral·lelament, interrogant-nos i fent-nos créixer com a individus i éssers socials.

2. L'angoixa pel paisatge

Dies de frontera, de Vicenç Pagès Jordà; *Primavera, estiu, etcètera*, de Marta Rojals; *Rodalies*, de Toni Sala i *Una llengua de plom*, de Francesc Serés, són quatre llibres recents, publicats entre el 2002 i el 2014. Tots han estat avalats per la crítica i el públic i alguns també han obtingut premis literaris de prestigi. Són llibres diversos, estilísticament i argumentalment, però tots quatre atorguen una clara centralitat a la representació del paisatge i, el que ens és més interessant: comparteixen un punt de vista assimilable en el desenvolupament d'aquesta tasca, permeten definir l'estètica i els valors del paisatge de la narrativa actual.

L'element fonamental en aquesta estètica és l'angoixa. El sentiment d'angoixa és comú en les novel·les analitzades, condiona la mirada cap al lloc i en defineix la representació. Els protagonistes dels quatre llibres són personatges en moments de crisi vital i això, tot i que doni resultats molt diferents, determina, a més del contingut i l'estil, la visió del paisatge. La parella protagonista de *Dies de frontera*, per exemple, passa per un moment de crisi, per un daltabaix amorós i també existencial que els farà moure pels límits de la seva pròpia identitat. Marta Rojals parla d'una noia de 34 anys que torna al poble després de separar-se, sense feina i amb històries pendents que l'esperen en aquell racó de les Terres de l'Ebre. A *Rodalies*, de Toni Sala, el personatge és un home desarrelat, perdut; un home gris que marxa de la ciutat de sempre perquè no pot aguantar més la seva vida, tan coneguda, tan plena d'inèrcia i tan buida. Volta pel paisatge proper i desconegut de les rodalies, atret per una perifèria tan decadent com estimulants. I Serés fa un llibre a partir de veus diverses que expliquen el món de la Vall, un espai mític identificable amb Saidí, el poble natal de l'autor, i la zona de la Franja. Són veus de diversos moments, de diverses experiències, però totes estan marcades per una interioritat reflexiva, angoixada, descol·locada però intensa que no deixa de mirar i sentir la terra, tots els seus batecs, totes les seves lleis i misteris.

L'angoixa dels personatges va acompanyada, en tots els casos, d'un retorn del jo cap al paisatge. Sempre hi ha un desplaçament, sigui per tornar al paisatge propi, al poble on s'ha nascut i viscut (és el cas de les novel·les de Rojals i Serés), sigui per entrar al territori proper però atraient, desconegut i fins i tot estrany (és el cas dels llibres de Sala i Pagès). Hi ha moviment, els personatges han marxat de l'espai al qual després tornen, o s'han mogut, entrant i sortint d'aquest paisatge per motius que només la lectura pot desvetllar. La història de l'Èlia, protagonista de *Primavera, estiu, etcètera*, és paradigmàtica, en aquest sentit: l'Èlia marxa a estudiar a Barcelona, hi viu un temps i torna al seu poble quan es desmunta la vida que tenia a la ciutat. A *Una llengua de plom*, malgrat que el que llegim són flaixos, instants que representen moments aïllats, també percebem el moviment: sentim la veu d'un exiliat que torna, d'un adult que revisita la casa de la infantesa, d'un gitano que només entra a la Vall com a drapaire o d'un pagès que combina els camps amb la feina de barmen en una discoteca.

Aquest moviment ens porta a pensar que els personatges busquen alguna cosa, que hi ha alguna motivació en el seu desplaçament. Els personatges pensen el paisatge com un refugi on recuperar temps i espai, un espai d'identitat i consciència, de seguretat, de memòria, potser fins i tot d'harmonia, d'estabilitat i d'una mena de qualitat humana essencial. El lloc materialitza totes aquestes idees. L'Èlia diu que està descobrint que només es pot explicar bé a ella mateixa des del poble. L'home de *Rodalies*, un personatge sense nom, té una vida que no el satisfà, que el mata, i surt a buscar-ne una altra, es fica dins el paisatge proper empès per la curiositat i per l'ansia de viure més. Tots els personatges volen entendre i entendre's mirant el paisatge. Tots pensen que l'angoixa vital ha de quedar superada, tornant al poble d'infància, mirant el Pirineu o entrant al bosc més proper. Per ells, recuperar el paisatge representa recuperar el jo. Volen lloc, necessiten el lloc i tot el que per a ells representa.

Però el paisatge ha canviat, ara el miren i no hi troben ben bé el que buscaven. Uns troben una Vall que acabarà buida, totalment buida, fantasmagòrica, i es convertirà en un abocador. Un altre troba un paisatge de rodalies, perifèric: el bosc fet de retalls de verd enmig del gris de la ciutat, un lloc desfet, atrapat i oblidat. A *Dies de frontera*, la protagonista camina per La Jonquera i pels límits entre Catalunya i França i només veu centres comercials enmig dels Pirineus. En lloc d'omplir-se de muntanyes o d'adonar-se del bosc cremat, els ulls contempnen anuncis de tabac i de prostíbuls. Ningú pensa en l'exili del 39 i no es miren les plaques en record de Benjamin o Machado. Fins i tot a la novel·la de Marta Rojals el poble ha perdut la tradicional puresa rural. No és un espai bucòlic, té aspreses, ombres i dolors. En definitiva, tots els paisatges han patit els efectes de la

industrialització, del turisme de masses, de l'auge immobiliari i la posterior crisi, del consumisme i de la globalització. Els espais han quedat barrejats, aixafats o oblidats pel moviment i la pressa del nostre món. El lloc ja no és un refugi tan clar d'identitat, ni de seguretat ni de consciència. Quan els personatges hi tornen, no ho troben. Ni ho troben ells ni ho trobem nosaltres, com a lectors. Volen lloc, hi busquen, s'hi busquen, però el lloc ha canviat. Angoixa.

La nostra contemporaneïtat, definida pel moviment, la rapidesa, l'utilitarisme i la hibridació, ens deixa sense lloc, fa perillar la casa, les arrels, el passat i la memòria, la bellesa i fins i tot el llenguatge que creava aquell món. Aquestes quatre novel·les ens mostren llocs que ja no tenen les característiques que li eren tradicionals, els seus fonaments i el seu sentit han estat sacsejats, canviats o desestimats. Al llarg dels quatre llibres i de diverses maneres, els protagonistes se n'adonen, s'adonen que han perdut el lloc i tot el que per a ells representava, i això remarca i completa el seu sentiment d'angoixa. Angoixa del jo i angoixa del paisatge.

Per tant, és evident que el paisatge contemporani es mira des de l'individu i, a més, des d'un individu que narra tant la seva experiència interior com l'experiència amb l'exterior. Subjecte i objecte van junts. La representació del nostre paisatge és un discurs sobre l'individu contemporani en relació al seu jo i, alhora, en relació al lloc que mira i viu. Els personatges s'observen a ells observant el paisatge, reflexionen sobre el lloc i s'hi lliguen i, finalment, expressen l'angoixa compartida amb una sola veu, com si es tractés d'una sola identitat: un i altre estan en un moment de crisi existencial i s'han de repensar. Penso que aquesta unitat entre el jo i el paisatge és prou significativa en totes quatre obres com per poder parlar de la representació narrativa del paisatge contemporani com a l'expressió d'un jo-lloc. Sense abandonar les característiques pròpies de cada novel·la, el narrador, el jo interior sempre forma part del paisatge que literaturitza, reflexiona sobre el lloc i s'hi lliga, s'hi interna. Penso que els autors treballen jo i lloc junts, fent que formin una unitat que observem i llegim alhora. Per això crec que podem parlar de jo-lloc.

2.1. Paisatge actual i viscut

És important remarcar que l'angoixa del jo-lloc no es projecta sobre qualsevol tipus de paisatge sinó que es relaciona amb el paisatge actual, proper, i també amb el paisatge propi i viscut.

Per una banda, després de les lectures, ens queda clar que en el món contemporani ha canviat el concepte de paisatge. Tradicionalment hem associat a aquesta idea la visió d'un espai natural o rural i encara és aquesta la primera imatge que ens ve al cap si pensem en el paisatge. Però ara, el paisatge del nostre entorn ha canviat. Els nostres paisatges estan definits per la hibridació i la continuïtat: les ciutats s'enganxen unes a les altres; els polígons i les urbanitzacions es barregen amb boscos i camps; les carreteres i les infraestructures de transport deixen espais de natura absurds, aïllats i degradats; els túnels i les pistes d'esquí arriben a totes les muntanyes; el món rural s'industrialitza, es *turistifica* o es buida. Les formes de la urbanitat toquen tots els espais naturals i les característiques i sentits d'uns i altres es barregen i, quan els autors escriuen, ens narren aquest paisatge: híbrid, complex i real. La narrativa catalana del s. XXI ha optat per enfrontar-se –i enfrontar-nos- a la visió i al relat del paisatge actual. Aquesta és la seva valentia i la seva angoixa.

A més, els autors s'hi enfronten amb una mirada neta; és profunda, sensible i reflexiva però realista. Per tant, el resultat és també un paisatge realista, desmitificat, no és un símbol ni un ideal, sinó que s'ha convertit en un element que interroga el subjecte i la societat. Les veus narratives són valentes i complexes. Així, la representació del paisatge va més enllà del ruralisme, del costumisme o del localisme. Les reflexions que omplen els llocs fan que, a través del poblet, passem a parlar de temes profundament humans i universals. Ens trobem, per tant, amb un discurs crític o almenys reflexiu sobre la modernitat, enfocat, sobretot, en la situació íntima i en les reflexions filosòfiques que aquesta crea en l'individu.

Per altra banda, els autors també narren l'angoixa a través del paisatge propi. Rojals, Pagès, Sala i Serés construeixen el relat del seu paisatge viscut, dels llocs on van néixer i créixer. Tal com passava en els personatges, els autors també miren el seu lloc. El discurs angoixat sobre el lloc i el que representa pren tot el sentit si es fa, concretament, des del propi lloc. Personatges i autors es mouen per l'espai i tornen al paisatge viscut. Hi ha, en aquest sentit, un paral·lelisme clar entre el nivell intern del text i l'extern i un lligam estret entre aquestes ficcions i la realitat o la biografia que les envolta. Personatges i autors són i no són del lloc, i s'expressen, gràcies a això, amb una veu narrativa dual. Poden parlar combinant coneixement, emotivitat i profunditat amb distància, capacitat d'anàlisi i crítica; això les fa intensament interessants, riques i vives.

3. Apunts d'estil per al paisatge

En la narració d'aquest paisatge actual, viscut i angoixat, totes quatre obres comparteixen uns recursos estilístics similars que apuntaré tot seguit, abans de tancar aquest esbós d'estètica del paisatge contemporani. Seria fàcil pensar que una mirada crítica cap al passat pogués adoptar models narratius tradicionals, però no és així. L'estructura argumental és personal, està al servei de la història i no respon a patrons clàssics. Serés, per exemple, opta per una novel·la sense fil argumental i la construeix a partir de flaixos, de moments aïllats, cada un reservat a una veu diferent i a la instantània representativa de la seva vida. A més, el temps retrocedeix en cada un d'aquests capítols i agafa una consistència especial. Vicenç Pagès és absolutament postmodern. La novel·la està feta de cent vint capítols brevíssims, de tipologies textuals molt diverses i amb una veu narrativa totalment desinhibida que guia el desenvolupament de l'acció, fa els salts temporals que li convenen i introdueix totes les reflexions externes que pot relacionar amb la història.

També podríem caure fàcilment en l'error de veure aquestes novel·les com un plany pel paradís perdut o una elegia pel món rural. Però el to narratiu no està marcat per l'enyor i el sobrepassa. El record del passat permet l'anàlisi i la comprensió del paisatge i dóna a la veu narrativa la possibilitat d'expressar-se de manera profunda i complexa: la nostàlgia queda superada per l'estupefacció crítica, crua o emotiva, per la desubicació i, en definitiva, per la reflexió. La mirada cap al passat, unida a la vivència del present i a la reflexió cap al futur, crea un discurs senzillament, complexament, humà. Tal com diu un dels personatges del llibre de Serés: "la nostàlgia no ens és mai aixopluc si no ens duu devers aquesta noblesa desacostumada i escassa de l'edat dels metalls perduda, malbaratada; per això travesso qualsevol deix d'enyor" (Serés 2003: 337).

El tractament de la llengua també és un element remarcable en totes quatre obres. Evidentment, estem parlant de literatura i, per tant, el treball de la paraula és indispensable. Són obres molt pensades i cuidades lingüísticament. Rojals presenta la proposta més atrevida, en aquest aspecte, i escriu amb el parlar del poble on se situa la novel·la, utilitzant-ne el vocabulari i canviant fins i tot l'ortografia per plasmar-lo. Aconsegueix que el poble sigui real a través del seu so, de la seva llengua. Sala fa unes descripcions del paisatge d'una plasticitat impressionant, crea ambients com si els pintés, cercant les paraules per reproduir els colors, la llum i l'atmosfera del lloc. Pagès combina genuïnitat amb actualitat lingüística, i la riquesa i intensitat de la llengua de l'obra de

Serés és indescriptible. Sigui de la manera que sigui, el llenguatge contribueix sempre i decisivament a crear el món. Paisatge és llenguatge.

Però la llengua no és només un aspecte formal, sinó que en diverses de les novel·les es tracta com a contingut. Als llibres de Rojals i Serés hi ha un discurs metalíngüístic important. Tots dos autors assimilen el lloc a la llengua i aquests a la identitat del jo i d'una societat. Si es perd un dels elements de la cadena, es perden els altres, inevitablement. Els personatges de totes dues novel·les s'adonen de la fragilitat d'aquesta identitat i hi reflexionen. L'Èlia s'atura a parlar de l'estranyesa d'arribar a Barcelona per viure a la capital catalana i sentir, principalment, el castellà. I s'adona que, a més, el seu català, igual com ella mateixa, no és ni el de la capital ni el del poble. On és, doncs, la llengua? La identitat entre el lloc, la llengua i la identitat és fràgil. Hi ha personatges de Serés que aporten altres idees a la reflexió lingüística. L'exiliat que torna a la Vall pensa que només tornarà a ser realment a casa quan recuperi els mots que formen aquell paisatge. Però, després de l'exili, ell i el lloc parlen d'una altra manera i sent que no pot acabar de tornar. El lloc, els mots, la identitat. Entenen la llengua com un valor bàsic en la definició d'una comunitat i també com a element constituent de l'individu, la narrativa reflexiona sobre aquesta identitat i sobre el seu trencament.

4. Voler i doler paisatge

Crec que a partir de l'anàlisi d'aquestes quatre novel·les s'ha pogut veure que hi ha una estètica comuna en la representació del paisatge de la narrativa catalana actual. Hem vist com els elements narratius i el narrador es treballen per expressar, essencialment, l'angoixa per la pèrdua del paisatge. Una angoixa que sorgeix de la necessitat de lloc i de la pèrdua d'aquest mateix lloc. Una angoixa que és del jo, del paisatge i de la societat. Així, en la narrativa catalana actual, el paisatge està marcat per la tensió: és angoixa, i és força i pensament. El paisatge és recerca i pèrdua, és necessitat i dolor, és impotència, abatiment, amargor i és alhora un crit, una reflexió intensa. És un discurs profundament humà i actual i la voluntat d'expressar-lo al lector d'ara. En la representació del paisatge actual, el jo vol i dol lloc.

Bibliografia

NOGUÉ, Joan (2015). “Les paraules i els llocs”. *Ara*, núm. 1577, 7 abril (p. 27).

PAGÈS JORDÀ, Vicenç (2015). *Dies de frontera*. Barcelona: Edicions 62.

ROJALS, Marta (2012). *Primavera, estiu, etcètera*. Barcelona: La Magrana.

SALA, Toni (2004). *Rodalies*. Barcelona: Edicions 62.

SALA, Toni (2012). “Paisatge, literatura i perifèria”. Dins NOGUÉ, Joan; PUIGBERT, Laura; BRETCHA, Gemma; LOSANTOS, Àgata (eds.) *Franges. Els paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya (p. 66-81).

SERÉS, Francesc (2003). *Una llengua de plom*. Dins: SERÉS, Francesc. *De fems i de marbres*. Barcelona: Quaderns crema (p. 313-527).

ZIMMER, Jörg (1994). “El descobriment estètic del paisatge”. *Revista de Catalunya*, núm. 88 (p. 24-40).

Creación y edición: Carlos Barral en la encrucijada

José Luis Ruiz Ortega

Universitat Autònoma de Barcelona

JoseLuis.Ruiz.Ortega@uab.cat

Resumen

El poeta y editor catalán Carlos Barral (1928 - 1989) se reconocía inmerso en una encrucijada. Su doble faceta de autor y promotor del hecho literario lo ubicaba en una posición de privilegio que consideraba más bien un inconveniente. Su afán creativo quedaba oprimido por sus labores de editor, y por esto sentía que su condición era paradójica: aun siendo la obra literaria el objeto de trabajo de ambos, o tal vez por ello, decía que para un escritor «no hay una profesión más venenosa que la de editor».

En el presente artículo pretendemos analizar los procesos complementarios de creación y edición desde la óptica de Carlos Barral, como intelectual que logró combinar la profesión de editor y la vocación de poeta, y fue capaz de desarrollar estas dos vertientes del hecho literario hasta alcanzar nuevos horizontes en el panorama cultural español.

Abstract

The poet and publisher Carlos Barral (1928 - 1989) acknowledged he lived within a crossroads. His double dimension as a writer and developer of literary works placed himself in a privilege spot which he rather regarded as an inconvenience. His creative effort got oppressed by his publisher's tasks, and so he felt his twofold condition was paradoxical: even though literary work was the goal for both facets, or precisely for that, he said that for a writer «no hay una profesión más venenosa que la de editor».

On this article we aim to analyse the complementary processes of creation and publishing from the eyes of Carlos Barral, as an intellectual who managed to combine both publisher profession and poetry vocation, and like that he was able to develop those two dimensions of literature towards reaching new boundaries within Spain's cultural realm.

Paraules clau: Barral, creación, edición, encrucijada

1. Introducción: el favor de la edición

En la condición de ser del poeta y editor Carlos Barral se funden estas dos vertientes originales del hecho literario, contagiándose mutuamente. En su afán de ser colisionan el plano de la edición y el de la escritura, como procesos complementarios que conforman el producto literario en su fase inicial, y que anteceden la aparición decisiva del lector. En Barral, por tanto, se advierte la artesanía del creador que vuelca su alma en lo escrito opuesta a la industria editorial en la que la literatura se convierte en negocio y en intereses económicos. Una industria editorial que, además, actúa como intermediario para que la creación particular llegue al lector general, en un modelo de «aldea global» que en época de Barral ya comenzaba a configurarse.

Con esta función de filtro intermediario entre la creación y la recepción el mecanismo editorial lleva a cabo una criba que se convierte en la razón de existencia de la mayor parte de las obras publicadas. Son notorios los ejemplos de obras brillantes descubiertas por editores, pero también de obras exitosas que previamente habían sido rechazadas por estos: *Du côté de chez Swann* le pareció tediosa a André Gide, y algo parecido pudo ocurrir con *Cien años de soledad*, sobre la que se ha dicho que Barral no supo apreciarla, aunque el nieto del editor, Malcolm Otero, así como el propio Barral manifiestan que el manuscrito no llegó a ser leído, por lo que no había sido un error de criterio. A su vez, también se ha de suponer la existencia de manuscritos con potencial que jamás han pasado el filtro, y de obras insulsas maquilladas por un editor para que se conviertan en *best sellers*. Sin embargo, esta función tradicional de la edición como filtro entre la génesis y la difusión se diluye con el tiempo y la figura del editor que encarnara Barral se transforma. De hecho, en *Pasando página*, libro de referencia sobre la edición española tras el fin de la dictadura, Sergio Vila Sanjuán (2003: 307) indica la aparición de un nuevo tipo de vínculo editorial a finales de los 80: el que giraba en torno al denominado «editor estrella», que suplantaba la figura del escritor como protagonista, pues dejaba de ser un intermediario para convertirse en el agente principal, provisto de la función creativa de encargar obras de un tipo y tema determinados a un autor. Tras este modo de editar libros por encargo, ya cultivado en la edición norteamericana y que acababa de desembarcar en España a través de empresarios como José Manuel Lara Hernández, se desarrolla y consolida en los años 90 toda una industria de la mercadotecnia, con la que se solía embellecer el paratexto, incluyendo la portada, las imágenes de

la cubierta o una sinopsis cautivadora, para hacer el producto más atractivo. De este modo, estas estrategias de *marketing* pasaban a ser la esencia misma del producto *literario*, y así la virtud de la sintaxis textual quedaba desbancada a un segundo plano.

Así pues, se deduce que en los últimos años, desde los 90 hasta la actualidad, la edición ha dejado de ser un intermediario o tamizador entre el escritor y el lector para convertirse en un proceso de creación en segunda instancia, de reelaboración o adaptación a las circunstancias del mercado, puesto que la obra, al pasar por las manos de un editor mercantilista, perteneciente a uno de los grandes grupos editoriales, se convierte en algo distinto, y adquiere un ornato ajeno, siempre con el objetivo fijo de atraer al consumidor, y no tanto al lector. De algún modo, el paratexto, que en origen quedaba supeditado al texto, acaba por absorberlo y ningunearlo, de manera que también se ningunea y traiciona al creador original, que poco tiene que ver con la ornamentación en la que se ha escondido su obra, donde, con esmero, había dejado plasmada su forma de ser óptima.

Sin embargo, a la preponderancia de este sistema consumista y mercantilista en la edición peninsular se ha llegado desde procedimientos mucho más halagüeños para el reconocimiento del valor de lo literario. En los 80, antes del triunfo de los grandes grupos editores que fagocitaron la editorial independiente de corte familiar, destacaban editores de un perfil bien distinto, como Jorge Herralde, fundador de Anagrama y descubridor y promotor de autores como Bukowski, Paul Auster, Vila-Matas o Bolaño, entre otros, o también Beatriz de Moura, fundadora junto a Óscar Tusquets de Tusquets Editores.

2. El editor-lector

La situación actual del mundo de la edición habría sido inconcebible dentro de la concepción que tenía del oficio de editor el gran referente de Jorge Herralde y Beatriz de Moura, que no es otro que el poeta y editor Carlos Barral. El editor más influyente, cosmopolita e innovador durante la dictadura entendía el oficio en su función cultural, como un filtro que garantizara la publicación de aquello que poseía una mínima calidad literaria. El editor debía ser un lector avezado que tuviera la capacidad de detectar la obra singular, el texto que se desmarcaba del resto y que presentaba una propuesta novedosa; un apasionado de la lectura que, por tanto, promoviera no sólo nuevas formas, sino también nuevos autores, cometiendo riesgos y apostando por creadores desconocidos como el francés Robbe-Grillet o el polaco Gombrowicz, lo que era necesario para desestancar la maltrecha cultura de posguerra.

Como apunta el comparatista Remo Ceserani en su *Guida allo studio della letteratura* (1999), desde un punto de vista cultural se pueden distinguir dos grandes grupos de textos escritos: por un lado, los textos que presentan motivos, símbolos o expresiones trilladas por el uso, y, por otro, los textos que aportan algo nuevo, que muestran formas originales, inauditas, aquellos que consiguen, en definitiva, ensanchar los límites del imaginario colectivo y que alertan la conciencia crítica y el pensamiento libre. Y estos últimos eran precisamente los textos que rastreaba Barral, aunque no siempre tuviera la fortuna de encontrarlos. Obras de alta literatura para regenerar la opaca cultura de posguerra, para revitalizarla: «sólo me interesa de la literatura y de la cultura humanística la capa más exigente» (Barral 2000: 87) . Así pues, Barral apostó por productos difíciles, de cierta densidad, que se adelantaban a los tiempos, como *le nouveau roman*, experimental, objetivista, de Alain Robbe-Grillet o Michel Butor, o en clave latinoamericana *La ciudad y los perros* (1962), pero que poco a poco fueron penetrando en capas sociales más populares. Sin embargo, también fue lo suficientemente dúctil como para ceder a cierto tipo de novelística, la del denominado realismo social, de tipo contestatario, que en el medio siglo eran las novelas más en boga, aunque, «como es fácil de imaginar, no corresponde exactamente a mis gustos personales» (Barral 2000: 60). Las promovió a pesar de ser contrarias a sus preferencias estéticas porque, como le dijo a su amigo y colaborador Jaime Salinas, «es que estamos acabando con Franco» (Saval 2002: 302), y esto justificaba todo lo demás. Aún así, es el propio Barral quien da por zanjado este movimiento de literatura instrumentalizada con la publicación de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, novela de transición entre el realismo de los 50 y la nueva narrativa española de corte más experimental que será la antesala del grupo de los novísimos.

En este sentido, tal vez el ejemplo paradigmático de novela formalmente innovadora que calaría en los lectores de la época sería el de la primera novela de Vargas Llosa, la mencionada *La ciudad y los perros*, premio Biblioteca Breve en 1962, y obra que supone el pistoletazo de salida al *boom* latinoamericano. Barral manifiesta en diversas ocasiones su fascinación hacia esta primera publicación del autor peruano en España, con unas declaraciones que fundamentan esa figura de editor-lector que antepone el gusto literario al potencial comercial: «La lectura de ese libro había sido la mayor y más agradable sorpresa de mi vida de editor; era el más importante manuscrito que yo había visto nunca (...) me entró una especie de entusiasmo desenfrenado» (Barral 2000: 61).

3. La encrucijada de la edición y la creación

Desde sus inicios como editor, Carlos Barral (2000: 102) afirmaba que lo era «por la fuerza de las circunstancias», pues su vocación era intelectual y poética. Y curiosamente, antes de ponerse a los mandos de la colección Biblioteca Breve de Seix Barral a finales de los 50, Carlos Barral se comportó como cualquier otro escritor incipiente, con la misma aspiración del escritor novel que quiere ver su obra publicada en una plataforma de prestigio. En su caso, en aquella época, el prestigio se encontraba en la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida desde Mallorca por los reconocidos Camilo José Cela y Caballero Bonald. Su correspondencia con Caballero Bonald, aún sin editar,¹ atestigua el deseo irrefrenable de Barral por ver publicada su ópera prima, *Metropolitano* (1957), bajo el amparo de estos dos gurús de la escena literaria. Sin embargo, en la correspondencia inédita se palpa cierto desinterés por parte de Bonald, de manera que Barral decide cambiar de estrategia. A finales de marzo de 1957 comienza a contactar con la editorial cántabra Cantalapiedra por mediación de Vicente Aleixandre, y será allí donde finalmente logrará publicarla.

Puede extrañar que el editor en ciernes, que acababa de heredar un negocio familiar que convertirá en la plataforma editorial más boyante de aquellos años, estuviera rogando a otros para que le publicaran su obra, pero es esto precisamente lo que demuestra la difícil convivencia entre ambas facetas. El propio Barral afirmará unos años más tarde que Seix Barral no había publicado nunca su poesía, con lo que quería dar a entender que su obra no se había ganado el favor de la edición de manera ilícita. En cambio, no tenía reparos a la hora de publicar y promocionar a amigos, contradiciendo en parte sus propios principios. Influyó, por ejemplo, en que Jaume Ferran, el poeta de Cervera, fuera incluido en la antología *Veinte años de poesía española* (1960), aun sin tener la talla del resto.

Asimismo, como se observa en la propia experiencia barraliana, el alma del creador original, con empeño artesanal y fervor espiritual, es difícilmente compaginable con la tarea del editor profesional, que vive de sus ventas y que, por muy comprometido que esté con el fomento de la cultura, siempre ha de mantener un ojo pendiente del mercado, como recuerda Jorge Herralde.

¹ La correspondencia comprende el periodo 1956 - 1980. Se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Catalunya junto a otras correspondencias con Feltrinelli o Bryce Echenique.

Para el escritor «no hay una profesión más venenosa que la de editor», así lo pensaba Barral (2000: 73), apelando a su propia experiencia, e incidía aún más en lo que puede parecer paradójico: «es posible que mi dedicación profesional a la literatura (...) haya sido en muchos períodos de mi vida un obstáculo en mi capacidad de producción como escritor», y con esto justificaba de paso su característica improductividad creativa. Tanto el editor como el escritor trabajan el mismo objeto, la obra literaria, pero desde perspectivas totalmente contrapuestas. El autor está ligado a su mundo interior o a lo que la lengua y su experiencia le marca. El editor, en cambio, conecta con la sociedad y el mercado, y su objetivo es precisamente adaptar el texto al medio que le puede dar vida, salvándolo del olvido. Y en esta versión del editor materialista, esclavo del mercado, desgajado de la vertiente literaria, Barral no podía encajar, y así, con la muerte prematura de su socio Víctor Seix en 1967 que conllevará su separación definitiva de Seix Barral a principios de los 70, se comienza a evidenciar la desaparición del tipo de editor romántico y humanista que él había encarnado y que se convierte en excepción a partir de entonces.

A pesar de todo, más allá de la incompatibilidad pragmática de sus quehaceres, a Barral le fustigaba otro aspecto: el de la repercusión pública de una y otra faceta. Como poeta, era considerado hermético y difícil, y aunque siempre había preferido ser recordado como tal, la figura pública del editor vanguardista, e incluso la de político que desarrollará más tarde, acabarían engullendo su verdadera voluntad de ser: «Lo que sí está claro es que mi faceta de editor ha perjudicado mi reputación como escritor. Para mucha gente soy antes editor que escritor. Y esto debo confesar que me irrita, porque yo no me considero así» (Barral 2000: 86).

Así pues, sus versos de artífice incansable de la palabra no conseguirían crear escuela, como lo harían los de su amigo Gil de Biedma, y lo que perdurará en cambio será el peso de su «apellido industrial».

Bibliografía

BARRAL, Carlos (2000). *Almanaque*. Valladolid: Cuatro. Ediciones.

CASTELLET, Jose María (1960). *Veinte años de poesía española*. Barcelona: Seix Barral.

CESERANI, Remo (1999). *Guida allo studio della letteratura*. Roma: Laterza.

MARTÍN-SANTOS, Luis (1980). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.

SAVAL, José Vicente (2002). *Carlos Barral: entre el esteticismo y la reivindicación*. Madrid: Fundamentos.

VARGAS LLOSA, Mario (1977). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.

VILA-SANJUÁN, Sergio (2003). *Pasando página: autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino.

Philippe de Commynes en la corte de Felipe IV: Estado de la cuestión

Mariona Sánchez Ruiz

Universitat de Girona

Mariona.sanchez.ruiz@gmail.com

Resumen

En esta comunicación se exponen las líneas generales sobre el estudio que está en marcha en estos momentos sobre la figura y la obra de Philippe de Commynes en la corte de Felipe IV a principios del siglo XVII. Una primera investigación acerca de los códices castellanos de Commynes que conservamos, el manuscrito Escorialense J.I.6 y el ms. BNE 17638, y un estudio ecdótico de éstos nos permiten plantear una serie de hipótesis que tratamos actualmente y que se exponen en este trabajo para intentar dar un contenido objetivo sobre el estudio de estos códices que se manejaban en la corte del cuarto Felipe a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XVII.

Abstract

This communication explains the general lines of investigation in which I am working about at the moment. In effect, it is based on the figure and the work of Philippe de Commynes in Felipe IV's Court at the beginning of the 17th century. A first field research of the Spanish codex of Commynes that we currently preserve, the manuscript Escorialense J.I.6 and ms. BNE 17638, and the study of them allow us to set out many hypothesis that I am managing at present. These theories are presented in this work in order to give an objective content about the study of these manuscripts which were handled in the Court of Felipe IV in the 17th century.

Palabras clave: Philippe de Commynes, Felipe IV, Conde-Duque de Olivares, Humanismo, crítica textual, codicología

Keywords : Philippe de Commynes, Philip IV, Conde-Duque de Olivares, Humanism, textual criticism, codicology

Philippe de Commynes es hoy un nombre que solo manejan los especialistas y, sin embargo, sus *Histoires* suscitaron un gran interés en Europa desde finales del siglo XVI, interés que puede documentarse en el caso hispánico hasta en los mismos ambientes cortesanos que rodeaban al joven Felipe IV (Dufournet: 1969-1975; Calmette: 1981; Blanchard: 1996). No obstante, las traducciones del gran historiador francés en España y el estudio de su influencia en los autores hispánicos del siglo XVII son cuestiones muy poco estudiadas a pesar de que, por el momento, se hayan localizado cerca de una decena de testimonios relacionados con traducciones castellanas de Commynes elaboradas a lo largo de estos años, tal y como se expone en las investigaciones más recientes, donde se realiza un primer inventario sistemático de manuscritos e impresos de Philippe de Commynes en castellano y donde se propone una interpretación de las diferentes etapas de su lectura e interés a lo largo del siglo XVII (García López: 2013). Estas traducciones ocupan un lapso temporal que va desde los años 80 del siglo XVI hasta la segunda década del siglo XVIII. Dentro de todo este acopio de manuscritos e impresos de traducciones españolas de Commynes, nos ha llamado la atención el gran interés del ms. Escorialense J.I.6, fechado en 1622, y del ms. BNE 17638, fechado en 1627.

Por una parte, estamos ante lo que era el testimonio de lectura del rey, el ms. Escorialense J.I.6, ricamente copiado, encuadernado con broche de cuero y decorado con letras doradas. Con evidencia se trata del ejemplar utilizado por el propio Felipe IV, que leía a Philippe de Commynes con profusión, tal como nos cuenta una declaración inicial en el ms. BNE 17638 firmada por don Antonio Hurtado de Mendoza en 1627. El otro testimonio, el BNE 17638, es una copia realizada con esmero, aunque no una copia de lujo, y que tiene el mismo prólogo que el manuscrito anterior y añade una declaración inicial de don Antonio Hurtado de Mendoza donde detalla el gran interés del Conde-Duque de Olivares por procurarse copias de textos castellanos de Commynes y el interés real en esa lectura. Hurtado de Mendoza nos cuenta cómo dirige la ejecución de esas copias en la Secretaría del Conde-Duque y bajo su dirección.

Nos encontramos ante dos manuscritos muy parecidos, copiados en el mismo ambiente cortesano: la Secretaría del Conde-Duque de Olivares. Esto implica que entre ambos testimonios se puedan apreciar pocas diferencias. Debido a la escasez de variantes pensamos que no existía un gran número de manuscritos. Asimismo, el ms. Escorialense J.I.6 está fechado en enero de 1622 y el ms. BNE 17638 en julio de 1627. Todos estos detalles nos indujeron a pensar que se trata, por tanto, de dos manuscritos copiados uno sobre otro (García López: 2013), es decir, que el ms. BNE 17638 era muy probablemente copia del anterior. Así pues, la hipótesis de partida fue

que el ms. Escorialense J.I.6 y el ms. BNE 17638 eran copia uno del otro. Sin embargo, una investigación ecdótica preliminar de ambos códices nos permite afirmar que no son descriptivos; esto es, no son copia uno del otro, como en principio parecía, manifestando así la posibilidad de que en la corte de Felipe IV circularan varios códices y copias de traducciones de Commynes. De modo que suponemos que el ms. BNE 17638 no es una copia realizada a partir del códice Escorialense J.I.6 porque existen lagunas llamativas en ambos testimonios, aunque no importantes en número, y en lugares distintos. Estas lagunas significativas nos sirven para demostrar que los testimonios que manejamos no son lecturas descriptivas. Sospechamos, pues, que en la Secretaría del Conde-Duque se copiaban sistemáticamente traducciones castellanas de Philippe de Commynes, tal como nos asegura don Antonio Hurtado de Mendoza.¹

Este estudio previo nos permite considerar, además, que es muy probable que los copistas de la Secretaría del Conde-Duque no manejaran una cantidad ingente de códices, antes al contrario, pues después de haber ejecutado una sistemática *collatio codicum* podemos observar que en los dos manuscritos hay muy pocas *variae lectiones*, unas 1500 aproximadamente. Por ello, sospechamos que el número de manuscritos que se manejaban en la Secretaría del Conde-Duque no eran muchos, puesto que la difracción ecdótica entre los dos manuscritos supervivientes es muy baja; la dispersión de variantes singulares es, en efecto, muy limitada.

Asimismo, en un principio nos planteamos la posibilidad de que el ms. Escorialense J.I.6 fuera el *codex optimus* y después de un estudio de las variantes podemos afirmar dicha hipótesis pues, al hacer la colación con las ediciones francesas, nos encontramos que en el 60% de los casos, aproximadamente, el texto francés lee la variante del ms. Escorialense J.I.6. Este testimonio tiene, además, menos variantes singulares que el ms. BNE 17638 y de menor entidad material, de ahí que supongamos que se trata de un manuscrito mejor copiado. Cabe mencionar también que en el testimonio Escorialense encontramos menos lagunas y las frases son mucho más elaboradas que en el códice 17638. El tomar como referencia una edición francesa se debe al hecho de que, como veremos más adelante, un primer estudio de las variantes nos permite suponer que el

¹ “Este libro le tradujo de francés en castellano el señor príncipe Filiberto, gobernando a Sicilia, y habiéndole dirigido al Rey, Nuestro Señor, don Phelipe Quarto, se le dejó en su testamento y se le invió con su secretario suyo. Haviéndole leydo Su Magestad como acostumbra a leer todas las noches las historias de Castilla y estrangeras por havérselo supplicado así de los principios de su felizísimo reynado el Conde-Duque de San Lúcar, me mandó a mi, don Antonio de Mendoza, su ayuda de Cámara, que se llevase en su nombre, para que Su Excelencia le pusiese en su librería. En Madrid, el primero de julio MDCXXVII años. Antonio Hurtado de Mendoza.” Prólogo del manuscrito 17638 de la Biblioteca Nacional de España, fechado en 1627.

origen de estas traducciones es una edición francesa anterior, y no italiana como en principio parecía.

Otro de los aspectos de estos testimonios manuscritos es la fecha. Tal y como hemos comentado, el ms. Escorialense J.I.6 está fechado en enero de 1622 y el ms. BNE 17638 en julio de 1627. *A priori*, pensamos que podía tratarse de la fecha en la que los amanuenses terminaron de copiar los manuscritos, puesto que la fecha que aparece en ellos puede no indicar en qué año se finalizó la traducción, sino en qué momento se concluyó la copia. En este sentido, 1622 y 1627 no son obligatoriamente fechas anotadas por el traductor, Filiberto de Saboya, sino que pueden ser fechas escritas por los amanuenses que copiaron la obra en la Secretaría del Conde-Duque de Olivares. Sin embargo, el problema puede llegar a ser incluso más complicado. Como es sabido, Filiberto de Saboya muere el 3 de agosto de 1624 y, por tanto, julio de 1627 no puede ser una fecha anotada por el traductor, sino que se trata, sin lugar a dudas, de una fecha escrita por los amanuenses. En esta línea, debemos tener presente también que Filiberto viajó a Madrid en marzo de 1621, momento en el que muere el monarca, Felipe III. Unos meses después, en diciembre de ese mismo año, Filiberto de Saboya es nombrado virrey de Sicilia por el nuevo monarca, Felipe IV. Justo un mes después, el 6 de enero de 1622, se fecha el ms. Escorialense J.I.6. Si tenemos en cuenta estos entresijos de la historia, se abre la posibilidad de que el nuevo virrey elaborara esta traducción a lo largo de 1621 y que, por tanto, enero de 1622 fuera el momento en que la terminara. En otras palabras, estos hechos históricos nos permiten suponer que enero de 1622 puede ser la fecha *a quo* de la traducción. No obstante, esto no indica que el ms. Escorialense J.I.6 sea el códice que envió Filiberto a Madrid ya que, como veremos más adelante, el manuscrito debió llegar a Madrid posteriormente a la muerte de Filiberto, tal y como se expone en la nota de don Antonio Hurtado de Mendoza: «...don Phelipe Quarto, se le dejó en su testamento y se le invió con su secretario suyo». Así pues, el testimonio conservado es, presumiblemente, una copia realizada por los amanuenses de la Secretaría del Conde-Duque, quienes decidieron copiar también la fecha que ya aparecía en el manuscrito de origen. En otras palabras, podemos considerar la hipótesis de que los amanuenses de la Secretaría del Conde-Duque trasladaron la traducción enviada por el Virrey de Sicilia, anotando asimismo la fecha de ese manuscrito, y no la fecha en la que terminaron de copiarlo. Ocurre lo contrario con el ms. BNE 17638, puesto que julio de 1627 es posterior a la muerte de Filiberto, quien, como ya se ha comentado, murió el tres de agosto de 1624; por tanto, en este caso la fecha fue probablemente anotada por los amanuenses e indica, en efecto, el momento en el que se finalizó la copia.

Asimismo, como hemos visto anteriormente, debemos tener presente que estos años no indican que los manuscritos ya estuvieran en manos de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares, respectivamente, pues si leemos con atención las palabras escritas por don Antonio Hurtado de Mendoza,² podemos pensar que quizás el manuscrito J.I.6 fue enviado a España después de la muerte de Filiberto de Saboya. Así pues, podemos observar que se trata de un aspecto un tanto polémico del cual no tenemos aún suficiente información para exponer una afirmación rotunda, pero sí apunta provisionalmente al hecho de que la fecha del manuscrito escurialense correspondería a la traducción de Filiberto de Saboya y la del manuscrito de la Biblioteca Nacional a la fecha posterior de copia.

El estudio de la problemática de estas traducciones debe completarse con una contextualización histórica y personal de quien fue su traductor, Emmanuel Filiberto de Saboya. Se trata de un personaje muy conocido de la época y miembro de la casa de Saboya, emparentado con Felipe IV y Virrey de Sicilia durante los años veinte del siglo XVII. Se educó junto a Giovanni Botero, por lo que crece su atracción como traductor de Commynes en cuanto tal traducción sin duda está relacionada con la polémica sobre la *razón de estado* que cruza todo el siglo XVII (Sánchez Ruiz: 2014). La traducción de Filiberto de Saboya se inscribe en el gran interés que durante las dos décadas iniciales de la centuria arroja el nombre de Commynes en toda Europa y también en España, puesto que otros traductores nos hablan de un interés que aumenta exponencialmente a partir del año 1610.

El hecho de que el traductor fuera un personaje de nacionalidad italiana nos indujo a pensar, *a priori*, que las traducciones que presentan dichos manuscritos procedían, probablemente, de una edición italiana anterior. Pero no se trata de un hecho aislado, pues existen otros aspectos que nos llevaron por estos derroteros: por una parte, Diego de Saavedra Fajardo cita a Philippe de Commynes en la *República literaria*, obra escrita en territorio italiano, más concretamente en Nápoles; y, por otra parte, los hermanos Vitrián, Felipe y Juan, traductores también de la obra del historiador francés, confirman que fue el virrey de Milán quien les dio la idea de realizar dicha traducción. Vemos pues que, en un principio, todo apuntaba hacia Italia. No obstante, según las primeras investigaciones, aunque de momento no podemos afirmarlo con rotundidad, sí que ciertos aspectos de varias ediciones italianas y francesas consultadas en distintas bibliotecas

² Véase nota al pie 1.

europas³ nos permiten suponer que las traducciones castellanas de la obra de Philippe de Commynes manejadas en la corte de Felipe IV proceden, posiblemente, de una edición francesa anterior, y no de una edición italiana. Esta hipótesis inicial se fundamenta, principalmente, en dos motivos. Por una parte, al realizar una colación de los índices de diferentes ediciones francesas, italianas y de los manuscritos castellanos, nos percatamos de la presencia y ausencia de uno de los capítulos. Es decir, en las ediciones italianas encontramos prácticamente la misma división capitular que en las ediciones francesas, con una sola diferencia: la ausencia de un capítulo, lo cual no es arbitrario. Curiosamente, y muy interesante por cierto, el capítulo del que prescindieron todas las ediciones italianas trata sobre Fray Gerónimo Savonarola.

Como se recordará, fue un religioso dominico que se caracterizaba por su carácter intenso, fanático y carismático. Fue, además, un líder reformista de la Florencia de finales del siglo XV que predicó contra el lujo, el lucro, la depravación de los poderosos y la corrupción de la Iglesia Católica y, finalmente, murió en la hoguera el año 1498. De ahí que las versiones italianas de Commynes prescindan de un personaje que se consideraba incómodo. En el capítulo omitido en las ediciones italianas, cuyo título castellano es “Como fue el santo fray Gerónimo quemado en Florencia por ynvidia que le tenían así de parte del Papa⁴ como de muchos Florentines y Venecianos”, se nos cuenta el momento histórico en el que fray Gerónimo fue quemado en la hoguera junto a otros dos dominicos. Así pues, podemos observar que fray Gerónimo Savonarola fue un personaje polémico en muchos territorios de Italia, ya que una parte de la sociedad lo consideraba un hereje; de hecho, su excomunión fue, y sigue siendo, motivo de polémica prácticamente desde el momento en el que le fue impuesta por el Papa Alejandro VI a finales del 1500. Esto nos induce a pensar que los traductores italianos omitieron voluntariamente esta parte de la historia pues el protagonista era un personaje italiano no muy bien visto por la sociedad italiana del momento. En definitiva, el hecho de que este capítulo no aparezca en las ediciones italianas pero sí en las ediciones francesas y en los testimonios castellanos, nos inclina a pensar que muy probablemente los manuscritos castellanos de la obra de Commynes sean traducciones hechas a partir de una edición francesa previa, y no de una edición italiana como pensábamos en un principio.

³ Agradezco a la Biblioteca Nacional de Francia, a la Biblioteca del Arsenal y a la Biblioteca Nacional de Florencia las facilidades para la consulta de materiales.

⁴ Hace referencia al Papa Alejandro VI, a quien Savonarola criticó y atacó.

Por otra parte, al iniciar la colación del texto entre las ediciones francesas, italianas y los manuscritos castellanos, nos percatamos, en primer lugar, de que la distribución capitular de los primeros títulos tiene una cierta explicación lógica, pues coinciden, en parte, todas las versiones, lo cual puede observarse en el cuadro siguiente:

EDICIONES ITALIANAS	EDICIONES FRANCESAS	J.I.6 / 17638
Capítulo I	Capítulo I	Capítulo I Capítulo II
Capítulo II	Capítulo II	Capítulo III Capítulo IV
Capítulo III	Capítulo III	Capítulo V
Capítulo IV	Capítulo IV	Capítulo VI Capítulo VII Capítulo VIII

Aquí podemos apreciar que, por una parte, las ediciones italianas y francesas coinciden en cuanto a la división de capítulos y en cuanto al contenido de éstos. Y, por otra parte, vemos que a pesar de que los testimonios castellanos tengan una división capitular totalmente distinta a la del resto de ediciones, sí que coinciden de una forma lógica, fundamentalmente al principio de la obra, puesto que a partir del segundo libro de las ediciones francesas e italianas, y del capítulo XXVI de los manuscritos castellanos, esto empieza a ser más irregular, ya que no existe una coincidencia tan lógica y evidente.⁵

Otro aspecto relevante, y que sostiene la hipótesis planteada anteriormente, que las versiones castellanas proceden de una edición francesa previa y no de una italiana, es que el inicio del capítulo V de las versiones castellanas coincide exactamente con el inicio del capítulo III de las ediciones francesas, pero no con el inicio del capítulo III de las ediciones italianas. Es decir, este capítulo se inicia con la siguiente frase en las ediciones francesas y en los testimonios castellanos: «Como he dicho arriba...». Mientras que en las ediciones italianas, a pesar de tratar el mismo tema y de tener un contenido prácticamente idéntico al de las ediciones francesas, no aparece reproducida esta frase. Este pequeño detalle, junto con la omisión de uno de los capítulos en las ediciones italianas, nos hace plantearnos la hipótesis de que estos dos testimonios castellanos se copiaran a partir de una edición francesa, y no de una edición italiana. No obstante, no tenemos datos suficientes para afirmar con rotundidad dicha hipótesis.

⁵ Cabe mencionar que actualmente estoy realizando una colación exhaustiva entre las ediciones italianas, francesas y los testimonios castellanos y, aunque no todos, muchos de los inicios de capítulos coinciden, lo cual, a mi parecer, tiene un gran interés.

Por último, y no por ello menos importante, vamos a ver muy sucintamente por qué se tradujo esta obra y por qué decidieron regalársela al rey y a su privado, respectivamente. En cuanto al primer punto, debemos tener presente que, en el siglo XVII, Philippe de Commynes era un historiador célebre conocido en todos los ambientes culturales y literarios existentes en ese momento histórico en el que se estaban fraguando numerosas modificaciones en distintos ámbitos de la cultura europea. En este ambiente social, cultural, político y literario, Commynes se convirtió en un ejemplo literario y político comparable a los grandes autores de la antigüedad a partir del elogio que hace Justo Lipsio en sus libros de *Políticas*, donde compara a Commynes con Tácito, que estaba de moda por entonces. A partir de ahí, la obra del historiador francés se convierte en una lectura imprescindible entre los hombres cultos de la Europa del siglo XVII. En este sentido, es probable que Filiberto de Saboya, un aristócrata bien relacionado dentro de esos entornos sociales, literarios y culturales, y discípulo de Giovanni Botero, supiera del gran éxito del historiador francés en el ámbito político y, por tanto, la decisión de traducir esta obra, y no otra, tuviera un claro interés de aproximación al nuevo rey Felipe IV. Estamos, en efecto, ante una operación de promoción cortesana de la familia Saboya en un momento en que se produce un cambio en la monarquía.

Además, cabe destacar el hecho, tal y como ya hemos explicado, de que Filiberto viajó a Madrid tras la muerte del antiguo monarca en marzo de 1621, momento en el que probablemente se percatara del interés que Felipe IV tenía sobre Commynes, ya que era ávido lector de libros de historia, tal como nos cuenta Hurtado de Mendoza («...Como acostumbra a leer todas las noches las historias de Castilla y extranjeras...») y porque, como Filiberto de Saboya apunta en su prólogo, «escribió en francés, y aunque se le entiende V[uestra] M[agestad], y que no necesita desta traduçión para aprouecharse de su lectura como dueño destas prouinçias, huiendo en ratos ocçiosos reduçidola a la lengua castellana, [...]».⁶ Así pues, esto nos induce a pensar que, por una parte, Felipe IV fuera un asiduo lector de la obra de Commynes y que, por tanto, tuviera cierta predilección por el historiador francés y, por otra parte, que Filiberto de Saboya supiera de este interés de Felipe IV e intentara ganarse su confianza regalándole esta traducción. De hecho, no es arbitrario que en diciembre de 1621 fuera nombrado Virrey de Sicilia.

Por tanto, y en segundo lugar, sin duda podemos descubrir en su comportamiento fines claramente cortesanos y de influencia política. Como es sabido, el joven príncipe Felipe sube al

⁶ Prólogo del manuscrito Escorialense J.I.6 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, fechado en 1622.

poder en 1621 después de la muerte de su padre, Felipe III, el 31 de marzo de ese mismo año. En ese momento, Emmanuele Filiberto de Saboya visita Madrid; quizá fue por entonces cuando surgió la idea de una traducción de Commynes dedicada al nuevo rey. Sea como fuere, en diciembre del mismo año Filiberto es nombrado Virrey de Sicilia. Poco después, en enero de 1622 ya tenemos fechado el códice Escorialense. Así pues, y aunque varios entresijos se nos escapan en este momento de la investigación, estamos ante una maniobra cortesana del recientemente nombrado Virrey de Sicilia para hacerse con el beneplácito del joven y nuevo rey. Si nos fijamos en la fecha del manuscrito Escorialense J.I.6 (enero de 1622) y, tal y como he comentado, suponemos que dicha fecha fue anotada por Filiberto de Saboya en el momento en que terminó la traducción, podemos considerar que la idea de realizar dicha traducción surgió a lo largo de 1621, año en el que muere Felipe III y sube al poder su hijo, Felipe IV. Esto nos induce a pensar que Filiberto preparó la traducción con una finalidad clara: ganarse el apoyo del nuevo rey para obtener un cargo importante dentro de la corte.

Philippe de Commynes fue un historiador francés encumbrado por el Humanismo de finales del siglo XVI y ello explica su gran influencia a lo largo de la centuria siguiente. El estudio de sus traducciones nos abre el camino para entender las inquietudes intelectuales de una corte Habsburgo y de un espacio cultural donde en poco tiempo van a florecer plumas como la de Baltasar Gracián, asiduo lector y admirador del gran historiador francés.

Bibliografía

- AMADORI, Arrigo (2013). *Negociando la obediencia: gestión y reforma de los virreinos americanos en tiempos del conde-duque de Olivares (1621-1643)*. Madrid: Nuestra América (Diputación de Sevilla), Americana (Universidad de Sevilla).
- BLANCHARD, Jöel (1996). *Commynes l'europeén : l'invention du politique*. París: Droz.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (2005). *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca: Fundación German Sanchez Ruiperez.
- CALMETTE, J. ed. (1981). *Philippe de Commynes, Mémoires*. 3 vols. París: Les Belles Lettres.
- COMMYNES, Philippe de (1996). *Mémoires sur Louis XI, 1464-1483*. París: Gallimard.
- DUFOURNET, Jean (1975). *Etudes sur Philippe de Commynes*. París: Honoré Champion.
- DUFOURNET, Jean (1969). *La vie de Philippe de Commynes*. París: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- ELLIOT, John H. (1990). *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica.
- ELLIOTT, John H. (1977). *El Conde-Duque de Olivares y la herencia de Felipe II*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Colección Síntesis.
- La España del Conde Duque de Olivares*: Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares celebrado en Toro los días 15-18 de septiembre de 1989. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- ALCALÁ-ZAMORA, José y DE LLANO, Queipo (coord.) (2005). *Felipe IV: el hombre y el reinado*. Madrid: Real Academia de la Historia: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2013). "Philippe de Commynes en España: materiales para un estudio". En *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo 93, Cuaderno 307, (p. 45-67).
- MILLÁN, José Martínez i VISCEGLIA, Maria Antonietta ([2007]-2008). *La Monarquía de Felipe III*. Madrid: Fundación Mapfre-Instituto de Cultura.
- MARAÑÓN, Gregorio (1992). *El Conde Duque de Olivares, la pasión de mandar*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARAÑÓN, Gregorio (1958). *El Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ELLIOT, John H., DE LA PEÑA, José F. i NEGREDO, Fernando (eds.) (2013). *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares, Política interior, 1621-1645* (vol. 1 i 2). Madrid: Los Hombres del Rey Documentos.
- MERLIN, Pierpaolo (2008). *Manuel Filiberto Duque de Saboya y General de España*. Madrid: Pasado Vivo.

SÁNCHEZ RUIZ, Mariona (2014). “Arquetipos del poder político: lecturas de Philippe de Commynes en la corte de Felipe IV”, *Cahiers de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles*, 6, pp. 239-50.

STRADLING, R.A. (1989). Felipe IV y el gobierno de España: 1621-1665. Madrid: Cátedra.

ZARCO CUEVAS, Julián. (O.S.A) (1926). *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid, t. II (p. 62).

El teatro portugués del siglo XIX: Júlio Dinis

Marlén Sedano Fernández
Universidad de Oviedo
marlensedanofdez@gmail.com

Resumen

Júlio Dinis es un novelista, poeta y dramaturgo del siglo XIX portugués. Este autor se ubica dentro de la historia de la literatura portuguesa como representante de la transición desde el Romanticismo hasta el Realismo-Naturalismo, es decir, como un presagio de la nueva corriente que estaba a punto de desarrollarse en la literatura. Sus obras más conocidas son sus novelas: *Uma família inglesa*, *A morgandinha dos Canaviais* y *As pupilas do senhor reitor*. Pero parte de esa producción literaria, especialmente su vertiente dramática y lírica, no ha merecido hasta la fecha atención de la crítica. Se abordará por tanto en este trabajo, el análisis de las obras teatrales de Júlio Dinis, que desarrolló entre 1856 y 1860.

Abstract

Júlio Dinis is a novelist, poet and portuguese playwright from the nineteenth century. This autor is located in the history of portuguese literature as representing the transition from Romanticism to Realism-Naturalism, that is, as a harbinger of the new wave that was about to unfold in the literature. His best know works are his novels: *Uma família inglesa*, *A morgandinha dos canaviais* and *As pupilas do senhor reitor*. But part of this literary production, especially its dramatic and lyrical aspects, has not received critical attention to date. In this article, we board the analysis of Júlio Dinis plays, which were developed between 1856 and 1860.

Palabras clave: Júlio Dinis, teatro portugués, literatura portuguesa, siglo XIX.

Keywords: Júlio Dinis, portuguese theatre, portuguese literature, XIXth century.

1. Introducción

Los inicios de la literatura portuguesa se sitúan en la poesía galaica medieval, desarrollada en Galicia y el norte de Portugal. Su Edad de Oro se sitúa en el Renacimiento, en el que aparecen figuras de renombre como Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Sá de Miranda y, sobre todo, el gran poeta épico Luís de Camões, autor de *Os Lusíadas*. El siglo XVII estuvo marcado por la introducción del Barroco en Portugal, y es generalmente considerado como un siglo de decadencia; de ahí que la literatura portuguesa del siglo XVIII estuviera marcada por los intentos de recuperar el nivel de la edad dorada, a través de la acción de Academias y Arcadias literarias.

El principal introductor del Romanticismo fue el poeta Almeida Garret, seguido por Alexandre Herculano, antes de que las letras portuguesas tendieran al ultraromanticismo; en el campo de la novela, la segunda mitad del siglo XIX vio el desarrollo del movimiento realista y naturalista, cuyo máximo representante fue Eça de Queirós. Por su parte, las tendencias literarias del siglo XX están representadas, principalmente, por Fernando Pessoa, considerado como el gran poeta nacional junto con Camões, y ya en sus últimos años por el desarrollo de la prosa de ficción gracias a autores como António Lobo Antunes o el Premio Nobel de Literatura, José Saramago.

2. El contexto histórico

Centrándonos en el contexto histórico, nos encontramos en pleno siglo XIX portugués, dentro de un país en el que los cambios son constantes, marcado sobre todo por las guerras, revoluciones y reformas. El periodo histórico que antecede al nacimiento de Júlio Dinis, al de su vida y después de su muerte, fue uno de los más perturbadores de la historia de Portugal con sublevaciones, enfrentamientos y una serie de intentos por establecer distintos gobiernos entre los que cabe destacar los siguientes: la Revolución Liberal de Oporto, un movimiento liberal que exigía el retorno de la Corte de Brasil a Portugal en 1820; la crisis dinástica: de marzo de 1826 a julio de 1832, en los que esta crisis se produjo por la muerte del rey João VI y los problemas de su sucesión, que dieron lugar a una guerra civil entre los dos hijos de dicho rey, Pedro y Miguel, por la corona portuguesa.

Entre los años 1834 y 1846 se establecieron varios regímenes durante los cuales tomaron el poder tanto liberales como conservadores, intentando establecer cada uno de ellos las leyes y normas más afines a su ideología. Por ejemplo, el *régimen cartista* luchó por la regulación del trabajo

femenino, por la extinción del trabajo de la infancia y por establecer un salario mínimo, entre otras propuestas. La guerra civil de 1846 trajo consecuencias para ambos partidos, liberales y conservadores, y conllevó a un periodo denominado *Regeneración*, caracterizado por el esfuerzo de la sociedad para el buen desarrollo económico y de modernización de Portugal, que aproximadamente duró diecisiete años, terminando con una revuelta en 1868 que llevó al partido reformista al poder.

No obstante, Portugal, a lo largo de su historia, ha contado con monarcas interesados por el desarrollo de su pueblo, sobre todo a través de la educación de su ciudadanía y por dar un nivel de cultura abierto, amplio y muy diverso, que llegara a todas las gentes y todos los pueblos del reino.

3. Joaquim Guilherme Gomes Coelho

3.1. El autor

Joaquim Guilherme Gomes Coelho, más tarde conocido bajo el seudónimo de Júlio Dinis, nace en Oporto el 14 de noviembre de 1839 y muere en la misma ciudad un 12 de septiembre de 1871, con tan solo treinta y dos años, después de una larga enfermedad: la tuberculosis. Era el séptimo de ocho hermanos, en una familia en la que prácticamente todos tenían estudios superiores, sobre todo en el campo de la medicina. Su vida estuvo marcada por la tragedia, puesto que su familia, a excepción de su padre que fue el único que le sobrevivió, murió a causa de la tuberculosis. Este hecho marca un antes y un después en su existencia, pues crece sin una figura materna que le apoye y le guíe en su educación y desarrollo como persona y esto le hará sentir un inmenso vacío en su vida, sobre todo después del fallecimiento de su hermano mayor y primogénito, el cual era su mayor apoyo y referente, como persona y como médico.

Se licenció en Medicina (homeopática) por la Escuela Médica de Oporto, donde ejerció de profesor durante unos años, aunque debido a su enfermedad, tuvo que hacer largas estancias en el campo (en las localidades de Madeira y Ovar) para curarse y por ello se dedicó más a la literatura. Durante estos periodos de descanso y recuperación tomó consciencia de cómo se desarrollaba la vida en el campo, tema principal de su obra, en la que demuestra una gran preocupación por la descripción realista de las aldeas y de las personas, así como de sus problemas sociales. Por muchos es conocido como un escritor de transición, entre el final del Romanticismo y los inicios del Realismo, pues todas sus obras están ambientadas en un entorno rural, rústico y abarcan todas las clases sociales.

3.2. Las obras

Las obras de Júlio Dinis debemos dividir las en fases, puesto que cada parte las ha escrito bajo un nombre o seudónimo diferente. Es de admirar que, a pesar de su juventud y al hecho de morir tan joven, haya escrito una extensa obra, tanto dramática y poética como novelesca. Así pues, nos encontramos con que su obra dramática está escrita bajo su nombre real: Joaquim Guilherme Gomes Coelho. Sin embargo, sus tres novelas están escritas bajo el seudónimo de Júlio Dinis y llevan por título: *Uma família inglesa*, publicada en 1868 y que tuvo su traducción al castellano en el año 1944, *A morgandinha dos Canaviais* (1868) y *As pupilas do senhor reitor* (1869), siendo traducida esta última al castellano en el año 1900 y de la cual se encuentra una primera edición en la Biblioteca Pública Jovellanos¹ de la ciudad de Gijón del año 1945.

Por lo que se refiere a las nueve obras de teatro, estas fueron escritas y publicadas en un periodo de cinco años:

- *O bolo quente* (1856).
- *O casamento da Condessa de Amieira* (1856).
- *O último baile do Sr. José da Cunha* (1857).
- *As duas cartas* (1857).
- *Os anéis ou inconvenientes de amar às escuras* (1858).
- *Similia similibus* (1858).
- *Um rei popular* (1858).
- *Um segredo de família* (1860).
- *A educanda de Odivelas* (1860).

El gusto por el teatro de Joaquim Guilherme comenzó en sus primeros años de adolescencia. Todos los indicios nos hacen creer que José Joaquim, su hermano mayor y principal referente, era un comediante con experiencia en los palcos de la ciudad de Oporto, y que fue él quien le inculcó a su hermano pequeño la pasión por la dramaturgia.

El paso de actor a autor teatral fue muy rápido. Sus dos primeras piezas teatrales son del año 1856, cuando contaba tan solo con diecisiete años de edad como son *O bolo quente* (de la cual solo conservamos el segundo acto) y *O casamento da Condessa de Amieira*. Todas sus obras dramáticas se

¹ Esta primera edición en castellano de 1945 está traducida de la vigésimo cuarta edición de la novela portuguesa publicada en el año 1900. A continuación, dejamos la referencia bibliográfica que se puede encontrar en la Biblioteca Pública Jovellanos de la ciudad de Gijón, provincia de Asturias, España: DINIS, Júlio (1945). *Las pupilas del señor rector*. Ed. Ignacio de L. Ribera y Rovira. Madrid: Sociedad General de Publicaciones.

introducen dentro del género de la comedia a excepción de una de ellas, *Um rei popular*, escrita en 1858, que es un drama.

En cuanto a las características de su obra dramática debemos dejar constancia de que ninguna de ellas destaca por su brillantez, temática o elemento novedoso. El protagonista de *O casamento da Condessa de Amieira* es simultáneamente audaz y servicial, ingenuo y engreído, arrogante y dependiente, interesado y apático. Pero tanto a su padre como al comediante que aparecen en la obra les será fácil manejarlo. Se demuestra por tanto con este tipo de personajes el espíritu crítico de todas las obras dramáticas de Joaquim Guilherme. Así, en el momento en el que Júlio da Costa, protagonista de dicha obra, se preparaba para declararle su amor a la actriz Emilia, situación que pretendía ser representada como solemne, el comediante evoca de pronto la semejanza ridícula de esa escena con otra de una obra teatral de otro dramaturgo portugués, *O Pajem de Aljubarrota*,² de Medes Leal.³

Esta intrusión del teatro en el teatro, valga la redundancia, de recurrir a escenas de otras obras dramáticas, permitirá desmitificar los enredos teatrales que se representaban en la ciudad portuguesa de Oporto. Con esta ingeniosa y moderna maniobra fue posible abordar los enredos familiares, las ambiciones escondidas, la diversidad de costumbres y las maneras de ser y de vivir diferentes.

Por tanto, el teatro de Gomes Coelho, en una primera apreciación, podríamos denominarlo costumbrista, pues se enfoca más en la riqueza de la representación del modelo de vida de la época (entornos rurales, vida pacífica), que en la consistencia de los personajes, los cuales siempre tendrán un final bien avenido.

Poco a poco, la obra teatral de Júlio Dinis fue evolucionando. Aumentó el número de figurantes, la acción de las obras ganó mayor solidez, los propósitos de los diferentes personajes se hicieron más atractivos y parecía comenzar a reconocerse una cierta consistencia en el hilo conductor de las obras dramáticas.

² *O pajem de Aljubarrota* es un drama histórico dividido en tres actos, del año 1846, que narra la disputa del amor de D. Beatriz, hija del condestatario Nuno Álvares Pereira, por D. Afonso, Conde de Barcelos, y Mendo Vasques, el paje de Aljubarrota. La acción transcurre en las localidades de Sintra y Leiria, durante el reinado de D. João I.

³ José da Silva Mendes Leal (1820-1886) fue un escritor, periodista, diplomático y político portugués. Trabajó en la Biblioteca Nacional de Lisboa, de la cual fue director. Su vertiente literaria está caracterizada por ser un escritor ultraromántico, dramaturgo de gran éxito, que también publicó poesía, novela y tradujo algunas obras. Su gran éxito teatral comenzó en 1839 con el drama histórico *O homem da máscara negra*.

A pesar de estas alteraciones, las intrigas amorosas continuaron, así como los inverosímiles engaños y los encuentros truncados. El autor se esfuerza por aproximarse a la realidad de lo cotidiano pero sin abandonar la comicidad que quieren producir las situaciones que escribe. La avidez por el dinero, la hipocresía de la burguesía, los matrimonios de conveniencia o el ansia de relacionarse con personas de clase social alta para conseguir un mejor nivel de vida son algunos de los temas frecuentes en sus obras de teatro.

A educanda de Odívelas es la última obra de teatro escrita por Gomes Coelho, en 1860. Es una comedia larga en la que los acontecimientos se suceden, las escenas se encadenan y los diálogos se repiten. Y no siempre es fácil comprender los malos entendidos que suscitan los personajes. Pero toda esta composición dramática es, hasta hoy en día, una de tantas obras olvidadas dentro del teatro, incluso dentro del teatro del propio país de origen del autor, Portugal. De hecho, dichas obras no están corregidas ni anotadas, solamente publicadas. Y por mis investigaciones recientes, no se ha realizado ninguna traducción a otro idioma.

¿Qué motivos llevarían a Gomes Coelho a desistir de continuar escribiendo obras de teatro? ¿Qué razones le impidieron publicar, en vida, sus piezas? ¿Es posible que hubiese encontrado en la novela su vocación y que por eso sustituyera su yo dramaturgo como Gomes Coelho por su yo novelista como Júlio Dinis? Con este seudónimo, Júlio Dinis, obtuvo la fama y el reconocimiento que nunca tendría con su verdadero nombre y su vertiente literaria dramática. Tanto el actor como el autor de teatro fueron fundamentales para llevar a cabo la escritura de sus novelas, con las que el alias de Júlio Dinis sería la gran revelación. El reflejo en el teatro de la vida portuguesa, el llamado teatro costumbrista, pasaría a ser la principal preocupación de Gomes Coelho.

Hay, en sus novelas, algunos pasajes en los que parece escenificar ciertas operetas o probables comedias y dramas, a los que ni siquiera les falta la música y el canto. Basta que haya, por parte del lector, un poco de imaginación. Por otra parte, los diálogos en ciertas situaciones y la facilidad con que el novelista nos maneja y nos conduce no serían viables sin el paso, aun siendo breve, por los palcos de los teatros portugueses del siglo XIX.

Aparte de las obras dramáticas y las novelas, Gomes Coelho escribió cuatro cuentos en el primer lustro de la década de 1860: *As apreensões de uma mãe* (1862), *O espólio do Senhor Cipriano* (1862), *Os novelas da Tia Filomena* (1863) y *Uma flor de entre o gelo* (1864), que años más tarde serían publicados en un único volumen titulado *Serões da provincia* (1870).

4. Los seudónimos

4.1. Júlio Dinis

Una vez que Joaquim Guilherme defendió su tesis doctoral en Medicina, quiso diferenciar su papel como futuro médico y profesor del de escritor novel. Este autor siempre convivió en un ambiente poético, en el que tanto su padre como diversos familiares y amigos cultivaban las *musas* de la poesía con gran ardor. Además, cuando tenía la edad de catorce años conoció al poeta Soares de Passos⁴, figura de referencia de los poetas ultra-románticos. Con este y otros escritores convivió asiduamente y frecuentó salones literarios. La primera referencia que tenemos con este seudónimo, Júlio Dinis, es como poeta. El primer poema que escribió *Sonho ou realidade?* es casi un preludio de su vida. Pero sus versos decasílabos no coincidían con la línea seguida por los poetas de la época, que primaban un clima oscuro y malsano en sus textos, mientras que Dinis buscaba un reflejo de la realidad y de los propios sentimientos. De 1857 a 1870 reunió más de un centenar de poesías en un único libro titulado *Tentativas Poéticas*, para el cual escribió un prefacio.

Asimismo, el legado que el autor nos dejó consta de multitud de cartas: reflexiones, vivencias, diálogos con otros autores, así como una carta de agradecimiento a Alexandre Herculano⁵ por su opinión muy favorable sobre su novela *As pupilas do Senhor Reitor*. Todas ellas nos permiten comprender mejor su literatura, el modo de vida que llevaba y, en general, todo lo que sintió, vivió, comprendió, padeció, etc., durante la época en la que le tocó existir (1839-1871).

4.2. Diana de Aveleda

Por otra parte, para muchas personas es desconocida una vertiente que Gomes Coelho cultivó: la publicación de artículos bajo el seudónimo de una mujer llamada Diana de Aveleda.

El seudónimo de Diana de Aveleda apareció un 25 de febrero de 1863 en *O Jornal do Porto*, periódico portugués de gran prestigio en la época. Todo comenzó cuando un crítico asiduo de este diario publicó un artículo titulado: “Coisas inocentes, a Filosofia e a Mulher – Sistemas

⁴ António Augusto Soares de Passos (1826-1860) fue el máximo exponente del Ultra-Romanticismo en Portugal. Este poeta tuvo mucha divulgación en su tiempo y murió a los treinta y cuatro años, también por tuberculosis, como Gomes Coelho.

⁵ Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo (1810-1877) fue un escritor, historiador, periodista y poeta portugués de gran renombre de la era del Romanticismo

empregados para descobrir a verdade” que traducido, tiene el significado de «Cosas inocentes, la Filosofía y la Mujer – Sistemas empleados para descubrir la verdad». En este artículo, el autor Ramalho Ortigão, en una postura claramente misógina, establece que las mujeres sólo tienen un papel, único y fundamental, el de convertirse en esposas virtuosísimas.

Júlio Dinis, claramente muy ofendido con estas palabras manifestadas por el crítico, envía una carta a O Jornal do Porto, carta que se publica un mes más tarde de aquella que había escrito Ramalho Ortigão, con unas declaraciones en las que podemos observar cuál es su prototipo de mujer, el de una «mujer verdadera»:

Para mí, una mujer verdadera es, por ejemplo, Ifigenia del teatro griego que, condenada a muerte, llora, intenta conmover, suplica por su vida, lamenta las flores que va a dejar, el esplendor del día, la claridad del cielo, los placeres gozados y tantas otras cosas que el futuro le deparaba. Lamentos que, como bien dice Saint Marc Gerardin, debe repetir toda muchacha moribunda porque son añoranzas de los bienes más universales y más dulces de la vida. La mujer digna de serlo es aquella en cuya ortografía los eruditos tienen que lamentar la ignorancia absoluta de las letras griegas y latinas, la que solo lee el folletín⁶ de los periódicos políticos, la que de un libro no lee el prólogo, que se pone de parte de las condiciones filosóficas de los escritores para seguir el argumento de la novela; que pierde de vista la idea metafísica del autor para fijarse solo en los acontecimientos narrados; la que no tiene la ridícula indecencia de repetir, después de la lectura, aquello que es la prueba de la filosófica e insoportable memoria. Es la que suspira con los finales felices, la que llora con sinceridad la muerte de la heroína, la que sueña con la belleza del héroe y odia con todas sus fuerzas al padre, tío, tutor o consejero de la familia que se opone a la realización de los castos deseos de los amantes (Dinis 2005, 137).⁷

Durante todo el artículo, Diana de Aveleda va contraponiendo todas las razones que da Ramalho Ortigão como claves para el buen comportamiento de una mujer con ejemplos propios del texto del crítico, y termina su intervención con una idea clave para todos aquellos que compartan la misma opinión:

⁶ Entendido aquí como la sección del periódico en la que se publican textos por entregas, como ensayos y novelas.

⁷ Traducción libre del portugués hecho por la autora de este artículo.

Muchas de sus observaciones, mi querido señor, son igualmente aplicables a los hombres y, por lo tanto, impropias de una fisiología especial del sexo «amable». Es así como yo defino a la mujer, pues es así como soy y también lo son mis amigas. Y esta definición es totalmente contraria a como nos describen estos señores. Por suerte o por desgracia, nunca los poetas, novelistas y filósofos nos muestran tal y como somos. Es vulgar llamarnos ángeles y demonios, rarísimo es que nos llamen simplemente «mujeres» (Dinis 2005, 127).

Ante esta respuesta a través del artículo por parte de Diana de Avelada, Ramalho Ortigão se vio en la necesidad de disculparse, a través de una nota, por haber sido mal comprendidas sus palabras y prometiendo que en breve le escribiría aportando nuevas pruebas de su razonamiento. No se ha podido confirmar si Júlio Dinis, bajo su seudónimo femenino, esperó pacientemente por esta respuesta, pero dicha réplica nunca llegó. Quizás, esa falta de argumentos fue debida a la gran difusión que tuvo el artículo de Diana de Avelada, o quizás, por lo novedoso de que se defendiera públicamente la imagen de la mujer y fuera hecha además por un hombre bajo un seudónimo femenino.

De Diana de Avelada como persona física se nos dice que es una mujer ejemplar, con estudios, informada, culta, esposa, madre y educadora. Además de todo esto, tiene unas convicciones muy arraigadas y crítica a las mujeres de la sociedad de la época por entregar a sus hijos para que los críen las niñeras. Siente una gran preocupación por la educación de la infancia, de las niñas y los niños, y considera que deben ser educadas y educados por sus familias sin rango ni distinción de clase social de ningún tipo. Por tanto, queda claro que Gomes Coelho cuando dio vida a este nuevo seudónimo no quería tan sólo dejar constancia de una opinión, sino desarrollar una nueva autora, independiente, desligada de cualquier compromiso que pudiera tener con él. Es decir, simplemente que fuese una persona diferente, con una personalidad y vida paralelas que se ajustasen a la realidad.

Es más, a falta de profundizar más en el estudio de esta vertiente femenina bajo un seudónimo de Júlio Dinis, podría afirmar la autora de este artículo que, Diana de Avelada parece más una primera evocación de un heterónimo⁸, como años más tarde pondría de manifiesto el gran

⁸ Heterónimo es la identidad ficticia creada por un autor, al que aporta una biografía y un estilo particulares, ajenos a los del propio escritor (en algunos casos totalmente diferentes).

Fernando Pessoa⁹, puesto que Júlio Dinis crea para ella una vida propia, un personaje de mente y cuerpo reales, llegando incluso a crear una familia y una carrera para dicha mujer. Todo apunta, siempre bajo el criterio de la escritora del artículo, que la prematura muerte del autor le impidió seguir desarrollando esta nueva faceta feminista que, sin duda alguna, hubiera podido dar mucho juego a la historia de la literatura, tanto portuguesa como universal.

5. Conclusión

Como se ha podido comprobar en todo el artículo, Joaquim Guilherme Gomes Coelho es un autor con una extensa obra, tanto novelesca como dramática y poética, pero que no ha sido estudiada en todas sus vertientes, tan sólo lo han sido sus novelas. Este artículo lleva, por tanto, la intención de dar a conocer sus otras facetas, muy por encima, así como la invención de sus dos seudónimos: Júlio Dinis, por el que se conoce más que bajo su nombre real, y Diana de Aveleda, del que muy pocos saben que tomó para escribir desde el punto de vista de una mujer y poder defender a las féminas como tal.

Este autor se ubica dentro de la historia de la literatura portuguesa como representante de la transición desde el Romanticismo al Realismo-Naturalismo, es decir, como un presagio de la nueva corriente que estaba a punto de desarrollarse en la literatura. Autores reconocidos como Eça de Queirós y Reis Dâmaso exaltan el carácter de excepción que asume Júlio Dinis en su época, así como el gusto por el realismo en toda su obra literaria.

Así pues, este artículo supone un comienzo al estudio en profundidad de la obra dramática de Júlio Dinis, así como del reconocimiento del que podría ser un principio del uso de los heterónimos con la vertiente femenina de Diana de Aveleda.

El reto de analizar su obra resulta muy atractivo, pues busco dar más conocimiento de un autor poco leído fuera de las fronteras de Portugal.

⁹ Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935) fue un poeta, escritor, astrólogo, crítico y traductor portugués, reconocido mundialmente y del que cabe destacar su gran obra poética y la creación de sus heterónimos.

Bibliografia

BARREIROS, António José (1998). *História da literatura portuguesa*. Braga: Bezerra Editora.

CRUZ, Liberto (2002). *Júlio Dinis: biografia*. Lisboa: Quetzal.

DINIS, Júlio (2005). *Obras completas*. Vols. I-IV. Barcelona: RBA.

LEPECKI, Maria Lúcia (1979). *Romanticismo e realismo na obra de Júlio Dinis*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

SARAIVA, António José, LOPES, Oscar (1992). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

El gran estilo de Juan Benet como discurso sobre el pasado

José Antonio Vila
Universitat Pompeu Fabra
vilasanchez@ono.com

Resumen

La poética literaria de Juan Benet se caracterizó por una defensa de lo que el autor llamaba el *gran estilo*. Este *gran estilo* permite dar a la obra literaria una uniformidad estilística que recuerda al *estilo noble* de la Biblia y de la crónica histórica. Una cualidad formal que subraya la naturaleza *apofántica* o *autoritaria* de la voz narrativa, según ha quedado definida en las propuestas teóricas de Martínez Bonati y Dolezel, respectivamente. De otro lado, por el lugar central que ocupa el tema de la Guerra Civil en la obra de Juan Benet, sus novelas se inscriben dentro de una tradición crítica respecto al discurso sobre el pasado, como ha puesto de relieve David K. Herzberger empleando el concepto de *metaficción historiográfica* que postuló Linda Hutcheon. En este artículo se pretende relacionar la noción de *gran estilo* con el discurso metaficcional sobre la historia.

Abstract

Juan Benet's literary poetics was characterized by a defense of what the author called *grand style*. This *grand style* infuses the literary work with a stylistic uniformity which reminds that of the *noble style* found in the Bible and historical chronicles. This formal quality underlines the *apophantic* or *authoritarian* nature of the narrative voice, according to the theoretical proposals of Martínez Bonati and Dolezel, respectively. On the other hand, because of the central place that the topic of the Civil War occupies in the work of Juan Benet, his novels fall in the context of a tradition which is critical in regard to the discourse about the past, as David K. Herzberger has brought to the forefront employing the concept of *historiographic metafiction* postulated by Linda Hutcheon. The aim of this article is to relate the notion of *grand style* with the metafictional discourse about history.

Palabras clave: Juan Benet, Literatura española, Guerra civil, Metaficción historiográfica, *Gran estilo*

Keywords: Juan Benet, Spanish Literature, Civil War, Historiographic metafiction, Grand style

1. Literariedad y gran estilo

El estudio riguroso y científico de la literatura impulsado por el formalismo ruso tuvo como objetivo central explicar cómo los mecanismos literarios producen efectos estéticos y delimitar la frontera entre lo literario y lo que no lo es, concibiendo la literatura como un ámbito autónomo que debe ser analizado en su particularidad específica. Roman Jakobson llamó *literariedad* a la cualidad diferencial de esa clase de escritura que distingue al texto literario de cualquier otra producción textual. Desde los trabajos de la escuela formalista, la puesta en primer plano del lenguaje ha sido tenida por característica eminente de *literariedad*, o especificidad de lo literario (Culler 1997: 17-39). Ello había permitido a Jakobson diferenciar entre una función comunicativa, habitual en el lenguaje cotidiano, y una función estética caracterizada por la autonomía del signo lingüístico, cuya encarnación más evidente vio en el uso del lenguaje que se hace en la poesía (1973: 15).¹

De manera similar, Juan Benet defendería la primacía de aquellos proyectos literarios centrados «sobre las artes narrativas y sobre las reglas del arte literario que no se definan por otras clausuras de la sociedad» (1997: 42). La coincidencia entre el pensamiento de Benet y las reflexiones de Jakobson son un hecho que Malcolm Alan Compitello, estudioso de la obra del novelista español, ha puesto de relieve, al subrayar cómo ambos insisten en la interdependencia de forma y contenido y en la necesidad de que la literatura sea juzgada en sus propios términos, en lo que de específicamente literario hay en ella (1984: 14-15).² Además de producir una ingente obra narrativa, Benet fue un original, apasionado y polémico ensayista que argumentó el grueso de sus ideas estéticas en el libro *La inspiración y el estilo* (1966), un ensayo que iba a servir de sustento teórico de toda su obra creativa y en el que criticaba duramente la senda por la que había

¹ Como es sabido, la definición de la literatura como desviación del uso estándar de la lengua es algo que cobraría fuerza con el estudio del discurso lingüístico a partir de la teoría de los actos de habla (Austin 1960 y Searle 1969). Ambos autores situaron la literatura en la categoría de los *usos parásitos* del lenguaje, es decir, actos de habla, que, al no estar referidos al mundo real, carecen de *fuerza ilocutiva* (Austin), o son enunciados que hablan un lenguaje *no serio* (Searle). Correcciones a este planteamiento sobre el estatuto lógico del discurso ficticio en una obra literaria son las que han hecho Genette (1991) y Martínez Bonati (1960 y 1992), a este último volveré a recurrir más adelante en el cuerpo principal del texto.

² En su trabajo, Compitello no deja de señalar la paradoja de que el pensamiento de Benet sobre el arte literario coincida en lo esencial con los postulados de las escuelas formalista y estructuralista, pese al poco aprecio que el autor tuvo por *lectores textólogos*, es decir, teóricos de la literatura y críticos profesionales (Benet 1997: 124).

transitado la novela española después del Siglo de Oro:³ el costumbrismo, el tipismo folclórico, el humor zafio o *tabernario* y, en el contexto de la España del medio siglo, el celo en el realismo testimonial y la voluntad de denuncia, más o menos abierta, en la medida en que lo permitía la censura de la dictadura franquista; esas tendencias fueron menospreciadas por Benet en tanto que literatura *de información, docente o didáctica*, porque desoían la llamada estética del arte literario y reducían la novela a vehículo transmisor de mensajes, a menudo dirigido por una intencionalidad doctrinaria e ínfulas moralizantes, o a simple constatación de la realidad.⁴ Por encomiables que fuesen las intenciones políticas que en la época animaron ese tipo de literatura, las obras que produjo estaban destinadas, en opinión de Benet, a perder, eventualmente, gran parte de su interés: «yo creo que la novela informativa, la novela docente, es una mezcla inestable en el tiempo porque tarde o temprano el componente de información se evapora para dejar un residuo que sólo puede tener sabor literario» (1966: 173). Únicamente la verdadera prosa literaria es capaz de «fijar indisolublemente aquel componente volátil al residuo, para constituir una única molécula organizada alrededor de la estructura artística» (Benet 1966: 173). Es decir, como Benet mismo apostilla, «el interés no puede radicar en la información en sí [...], sino en aquel estilo narrativo que haga permanentemente interesante un conocimiento que ha dejado de tener actualidad» (1966: 173-174). En la misma línea sostenida por Flaubert, uno de los adalides de la modernidad estética en la novela, Benet postuló que la prosa debía ser tratada «como un material que debe ser exclusiva y totalmente artístico» (1966: 96). Y taxativamente, comparando la literatura a una metrópoli de la que se habían desgajado sus antiguas colonias (las ciencias sociales) para formar repúblicas independientes, concluía que «la novela informativa ha terminado —tras reconocer la capacidad de las nuevas repúblicas para gobernar tal función—, y de sus ruinas la vieja metrópoli literaria decide edificar una fortaleza inexpugnable asentada en los límites de la literatura-antes-que-otra-cosa» (1966: 161). Por lo tanto, no será la trama, ni la información transmitida aquello de lo que va a depender la cualidad diferencial de lo literario, la *literariedad*, o *literatura-antes-que-otra-cosa* como gustaba de llamarla Benet. Antes bien, la *literariedad* del texto dependerá del estilo con el que sea tratado el material narrativo.

³ La importancia y la originalidad del pensamiento de Juan Benet en los años de ruptura con el realismo dominante en España durante las décadas de 1940 y 1950, es un hecho que han destacado los historiadores de la literatura española (Gracia y Ródenas de Moya 2015: 411-447; Pozuelo Yvancos 2012: 668-673)

⁴ Benet desarrollaría esta idea en la conferencia “Una época troyana”, incluida en el libro *En ciernes* (1976a: 85-102), donde afirmaba que, después de la Guerra Civil, casi todas las novelas españolas habían sido «caballos de Troya» que vehicularon un mensaje socialmente crítico, pero que «el arte literario se presta mal a este tipo de mixtificaciones» (1976: 101).

Para Juan Benet, no todo estilo es válido para conseguir la *literariedad*, o *sustancia literaria* de la obra. Eso sólo puede proporcionarlo el *gran estilo* (o *grand style*); la auténtica escritura literaria que emerge de la tensión dialéctica entre estilo e inspiración, eso es lo que, según la particular filosofía de Benet, proporciona «el estado de gracia» al escritor (1966: 207). Benet opina que «el *gran estilo* se logra por el esfuerzo para superar, con el poder de la palabra, la grandeza de ciertos hechos extraordinarios, y esto [es] una ley que es la misma para *Christmas*, para *Macbeth* y para *Antígona*» (2007:59).⁵ Benet afirma asimismo que el *gran estilo* es un «lenguaje de persuasión» (1966: 141). Un estilo que combina el empaque solemne de la prosa bíblica y la crónica histórica con la capacidad metafórica del lenguaje literario, la facultad de formular lo que a veces llamó «juicios sintéticos sobre la realidad» (Benet1997: 34-35). Tan sólo el *gran estilo* es capaz de imbuir a los hechos narrados en la ficción de una potencia persuasiva, una fuerza de verosimilitud, comparable a la de la narración de hechos realmente acontecidos y así permite al novelista cumplir una función análoga a la del historiador en un contexto distinto; creo que vale la pena citar sus propias palabras y detenerse en el ingenioso ejemplo que propone:

No hay en verdad mucha diferencia entre la definición del tiempo que implica la fórmula «Una tarde...» y la que trae consigo «Y aconteció...», pero no es difícil comprender que si de la primera arranca un estilo que tiende a la ficción, la segunda se corresponde con una intención dogmática y una voluntad histórica (Benet 1966: 66).

Benet anota que esto último es un rasgo del escritor cuya prosa está informada por el *gran estilo* que comparte con los cronistas e historiadores (1966: 67). Aún más, Benet muestra cómo la fórmula de la enunciación determina la intencionalidad de la frase, poniendo la siguiente oración como prueba: «Y aconteció que pasados dos años tuvo Faraón un sueño» (1966: 67). A continuación, comenta: «La intención de verosimilitud y exactitud del acontecimiento se trastorna radicalmente si el párrafo se traduce en la forma siguiente»; y reescribe la frase anterior: «Un día, dos años después, tuvo Faraón un sueño» (Benet 1966: 67). Benet concluye afirmando que «una variante tan simple nos hace cruzar la sutil frontera que separa el modo narrativo histórico del ficticio» (1966: 67). La primera versión es la que apunta a la cualidad monolítica e imperturbable del *gran estilo*, lo que designó como «la seriedad del estilo» (Benet 1966: 193). Dicho estilo es lo opuesto al costumbrismo, porque debe ser un estilo único:

⁵ La poética literaria de Juan Benet se apoya en la narración articulada sobre fragmentos estéticamente autónomos, una narración *corpúscular*, por decirlo en sus propios términos, a diferencia del arte narrativo basado en la religación argumental, la narración *en bonda*, según Benet, como ha explicado elocuentemente Stefania Imperiale en su reciente análisis de la poética benetiana (2015).

El mismo para el dios como para el aventurero y para la lechera; el mismo para la traición, para el amor materno y para el martirio. La cota de referencia es única y todo lo elevada que es necesario para que un pastor se dirija a un rey y se entienda con él sin necesidad de que el monarca descienda de su sitial (Benet 1966: 119).

Los rasgos que Juan Benet ve en el *gran estilo* se corresponden con la naturaleza *apofántica* (aseverativa) de la voz narradora en la ficción que identificó Félix Martínez Bonati: «El lenguaje cabalmente representativo es apofántico. Narrar o describir es esencialmente hacer afirmaciones referentes a individuos o grupos individualizados, vale decir, es una serie de juicios singulares explícitos o implícitos» (1960: 57-58). Martínez Bonati toma el término de Aristóteles –*De interpretatione*– para describir la naturaleza aseverativa de los enunciados ficcionales (1960: 54-56). Narración es representación, mimesis, y por ello, el discurso mimético constituye la esencia de toda obra narrativa; por tanto, todas ellas consisten fundamentalmente en una serie de afirmaciones, o *juicios singulares*, respecto a un mundo de individuos y hechos o, dicho de otro modo, el discurso mimético es la estructura que organiza el discurso del narrador (Martínez Bonati 1960: 62 y 104). Y de ahí, que el estrato lingüístico que constituye esta serie de actos narrativos sea la concretización objetiva de la subjetividad narradora (Martínez Bonati 1960: 74). Ésta es una idea que puede relacionarse con el concepto de *narrador absoluto* que propuso Juan Benet en el ensayo *El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976b: 160). Es la cualidad diamantina de la voz narradora que Benet vio posible en el *gran estilo*.⁶ Como se expone en la poética benetiana, Martínez Bonati argumenta también que la función *apofántica* y la *función constitutiva* del lenguaje literario se dan de manera simultánea, puesto que «la constitución del mundo ficticio requiere la fuerza de la oración *apofántica* que se acepta como verdad definitiva» (1992: 35). O, en palabras de Benet, «un estilo nace de una imposición rectora al relato» (1966: 190). Estas ideas admiten, igualmente, una traslación a los postulados de Lubomir Dolezel acerca de los conceptos *deverdad* y *autenticidad* en la narración ficcional, planteados desde el punto de vista de la teoría de los mundos de ficción (1980). Dolezel propone que el concepto de *verdad* en la semántica narrativa debe basarse en el de *autenticación*-al hilo, no está de más recordar la proposición de Umberto Eco: cómo la *confianza*(*trust*) es el principio motor de la ficción narrativa, frente al concepto de *verdad* (*truth*), por el cual se rige el mundo real (1994: 98)-; es decir, que la autenticidad del mundo

⁶ Esta definición del estilo que constituye, en última instancia, una visión del mundo es un planteamiento que recuerda, en cierto modo, a la tradición lingüística que desde el romanticismo ha postulado una unidad orgánica entre estilo y pensamiento como manifestación simbólico-imaginaria de la actividad poético-ficcional de la subjetividad creadora (Compagnon 1998: 220-226).

de ficción construido por la estructura narrativa depende de la *autoridad autenticadora* el narrador, la *fente autorizada* que construye, mediante sus actos de habla, el sistema de hechos ficcionales (1980: 121). Un papel autenticador del mundo ficcional que, de acuerdo con el pensamiento de Benet, cumpliría el *gran estilo*.

2. El ciclo regionato y la sombra de la guerra

Es menester traer a colación que Benet citó la obra de los cronistas del Imperio Romano (Tácito, Amiano Marcelino, Suetonio, Plutarco) como una influencia en la génesis del universo narrativo de Región, el espacio ficcional -una zona apartada y decrepita del norte de España- en el que transcurren la mayoría de sus novelas y también buena parte de sus relatos cortos (1997: 90). El proyecto del ciclo regionato, que comprende desde la inaugural *Volverás a Región* (1968) hasta *Herrumbrosas lanzas*, novela publicada en tres entregas (1983-1986), puede entenderse como una particular reescritura del conflicto fratricida 1936-1939 que determinó el rumbo posterior de la historia de España. Además, Benet dedicó numerosos ensayos al tema –reunidos en la compilación *La sombra de la guerra* (1999)-, y es sabido que su padre fue fusilado durante los primeros meses del enfrentamiento bélico, un hecho que dejaría una huella indeleble en el autor (1997: 315).

La presencia obsesiva del recuerdo de la Guerra Civil y la posguerra en la narrativa de Juan Benet provocó que, desde el momento en que alcanzó la celebridad literaria gracias al éxito de su segunda novela, *Una meditación* (1970), surgieran interpretaciones de su obra bajo la óptica de la «memoria de la guerra» y la crítica a la España de Franco, empezando por la precursora lectura de Ricardo Gullón, “Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España” (1973). En la misma línea han seguido lecturas notables como las de Gonzalo Sobejano (1974), Manuel Durán (1974), o John B. Margenot (1991). Ampliando el análisis, comenzado por Gullón, Sobejano afirmaba que Región «vale por España a escala reducida», y que la ruina de Región era «la ruina del ser moral de España» (1974: 380). Esta corriente exegética ha continuado hasta la actualidad, siendo la de Jordi Ibáñez Fanés, que considera la saga regionata un intento de reparación ética de los daños producidos por la Guerra Civil (2004 y 2009: 96-103), una de las más recientes interpretaciones de la obra de Benet que pueden inscribirse dentro de ella.

Evidentemente, es imposible abordar en este artículo el conjunto de las novelas que componen el ciclo regionato, pero sí quisiera destacar una de ellas, *Saúl ante Samuel* (1980), que juzgo una de las

obras más representativas del quehacer literario de Juan Benet y, posiblemente, la cumbre de su narrativa. El propio autor declaró que, más que en ningún otro de sus libros, en éste estaba el «*cuerpo* de mis opiniones sobre la constitución del español, sea este falangista, republicano o monárquico; las que están en ese libro son mis opiniones, y en ese sentido, es muy personal la novela» (Benet 1997: 146). La narración gira alrededor de los sucesos de la Guerra Civil, la estructura de la trama es compleja, como es costumbre en Benet, y los acontecimientos se ordenan de manera no cronológica, mezclándose las perspectivas de un narrador en tercera persona con la focalización en dos de los miembros de la familia regionata que protagoniza la historia: Simón, primo de dos hermanos que lucharon en bandos opuestos durante la guerra; y la abuela, la matriarca familiar, un personaje nebuloso, algo siniestro, que parece dotado de facultades oraculares y haber previsto las desgracias que se cernían sobre su estirpe. La anécdota central del relato la proporciona la traición del menor de los dos hermanos enfrentados al primogénito durante los días de la guerra, una muerte tramada en colaboración con la esposa del segundo, con quien el benjamín mantenía una relación adúltera. La convicción ideológica de los hermanos es ambigua y, más que una verdadera identificación con el bando republicano o el sublevado, su lucha responde a impulsos pasionales, circunstancias biográficas y rencillas de naturaleza personal, como parece dejar claro el hermano mayor:

No dudo de que vuestras conveniencias son tan inmediatas y sagradas como las nuestras...puestos a elegir entre dos falsedades –o dos medias verdades- me inclinaré por aquélla que apunta en el horizonte, aquella que al poco de nacer anunció la vigencia de su mandato y su poder para aniquilar y enterrar la que ahora agoniza (Benet 1980: 398).

El choque de ideologías se revela así un pretexto para la afirmación del poder, la voluntad de dominación y destrucción, y el vehículo de odios irracionales, en el conflicto cainita que representa *Saúl ante Samuel* no hay buenos ni malos absolutos, ni simplificación maniquea de los caracteres. Como sucede en todo el ciclo de las novelas de Región, y en esta particularmente, Benet parece haber querido acercarse al máximo a los elementos subyacentes al desencadenamiento del conflicto, y en los que cifró la verdadera clave explicativa de la guerra:

La guerra civil tiende a hacerse ininteligible. La hegeliana marcha del espíritu y la razón por el curso de la historia sólo es demostrable cuando es la razón –una razón palmaria y escrita- quien mueve los músculos del corredor. Cuando los mueven impulsos callados –como la avaricia, la incompetencia, la ambición, la falta de coraje- tiende a hacerse ininteligible y por tanto investigable (1999: 170).

En una investigación de esos motivos y razones para que resulten *legibles*, inteligibles en su ininteligibilidad, consiste el mapa moral que Juan Benet levantó con las novelas de Región, un proyecto que se desarrolla como exploración de todo aquello que puede explicar el conflicto bélico, el trauma colectivo de la Guerra Civil y sus ramificaciones.

3. Metaficción historiográfica y el carácter tétrico de la historia

Teniendo en cuenta lo dicho acerca del estilo benetiano y la naturaleza de su obra, esta puede ubicarse dentro de la órbita de la *metaficción historiográfica*, un concepto propuesto por Linda Hutcheon (1988 y 1989). Según Hutcheon, esta clase de novelas, que se aproximan desde la ficción a un acontecimiento histórico, revelan la necesidad de construir una representación del pasado que se oponga a una visión unívoca y totalizadora de la historia (1989: 62-70). Por eso, el discurso que elaboran estos relatos es una recreación en forma de ficción narrativa de episodios del pasado pertenecientes al dominio de la experiencia pública que no pretenden reproducir la realidad de manera simplista sino que, al contrario, muestran cómo construimos nuestras versiones de lo real, algo que el relato puramente historiográfico tiende a soslayar (Hutcheon 1988: 105-123).

Partiendo del trabajo de Linda Hutcheon, David K. Herzberger ha estudiado cómo con su obra Juan Benet abordó en su reconstrucción del pasado de España una representación de la historia que se oponía al discurso oficial franquista, que había postulado una visión cerrada y autoritaria de la noción de *verdad histórica* y, así, a contrapelo de ese discurso, el relato que Benet elabora en sus novelas aspira a subvertir los principios narrativos mismos de la historiografía franquista, su discurso⁷ (1995: 87-115). El propio Benet, como hemos visto, reconoció la influencia en su obra de las crónicas de la Antigüedad, pero no sólo los anales de los historiadores antiguos fueron modelos y fuentes para las novelas de Región, sino que en ellas se percibe también el influjo de las lecturas mitológicas y la profunda huella del simbolismo religioso, como lo atestigua la presencia del Numa, un personaje recurrente en el ciclo regionato, adoptado de las páginas de *La rama dorada* de Sir James George Frazer, o la relación intertextual que *Saúl ante Samuel* mantiene con los episodios bíblicos de las historias de Caín y Abel y del rey Saúl y el profeta Samuel, a la

⁷ Teóricamente esta postura puede refrendarse si se recuerda que Roland Barthes (1984: 163-177), así como otros estudiosos que siguieron su senda, por ejemplo Hayden White (1987: 42-74), han argumentado que el relato historiográfico, a pesar de su pretensión científica y objetiva, comparte una misma matriz enunciativa con la narración ficcional.

que se alude desde el título mismo. Acerca de esto, conviene rescatar un ensayo de Benet titulado “Sobre el carácter tétrico de la historia”, y que se encuentra en el libro *Puerta de tierra* (1969: 135-157). En ese texto, Benet argumenta lo que, en un primer momento, podría parecer una mera impertinencia o provocación, y es la tesis de que el estudio de la historia resulta pernicioso para los jóvenes, por lo menos si ésta se enseña de la manera en que la asignatura acostumbra a impartirse en los planes docentes; esto es, una disciplina cuya perspectiva crítica queda neutralizada por el sesgo nacionalista y culturalmente etnocéntrico que, inevitablemente, todo estado imprime a su enseñanza:

La Historia debería ser tema prohibido porque lo último que debe aprender el niño es cómo hemos llegado hasta aquí. Pues una de dos: o se enseña honestamente o no se enseña. Si lo primero que no se vacile en narrar al niño toda esa serie de vacilaciones, crímenes, torpezas, desafueros y errores que la sociedad ha cometido para llegar a ser esta poca cosa que es. Que no se vacile en mezclar en un conjunto de disciplinas racionales, todo el elemento irracional y pasional que atesora la historia. Si se la quiere racionalizar que se enseñe o bien una Filosofía de la Historia o bien una descripción sumaria de hechos desprovista de carácter, conduzca a donde conduzca. Pero lo que no vale es enseñar la historia con un determinado carácter, sea nacionalista, religioso o cultural, porque eso está bien lejos de ser lo que la historia es. (1969: 143-144).

Son, en efecto, tales manipulaciones ideológicas las que impiden a la historiografía mostrar la verdadera naturaleza *tétrica* de la Historia. Según Benet, aquello que a la historia no le es posible enseñar es, paradójicamente, la única auténtica sabiduría que podría brindar a quienes se acercan a ella, a saber, que «el hombre es un animal bastante indeseable» (1969: 144). Al contrario, el carácter trágico de la Historia se soslaya, y en la enseñanza de la disciplina se pone el «acento sobre el progreso de la sociedad humana [...] a señalar el final feliz en que ha desembocado y el prometedor futuro que se avecina» (Benet 1969: 145). Irónicamente, Benet afirma que el propósito de los planes de estudio parece radicar en «convencer al educando de la fortuna que le ha caído en suerte al nacer en tan agraciada porción de la Tierra» (1969: 145). Sin embargo, la Historia no consiste en el progreso deslumbrante de la razón, antes bien, estupidez, injusticia, crueldad, iniquidad, avaricia, envidia y ambición, son las leyes que rigen el destino de los hombres, como parecía querer demostrar el hermano primogénito en *Saúl ante Samuel*, que cínicamente desdeñaba los ideales políticos por los que se luchaba en la Guerra Civil. El carácter lúgubre de la Historia es, al decir de Benet, el mensaje que, oblicuamente, filtraron los más grandes historiadores del mundo antiguo. «Guárdate de la razón, no fíes todo a ella» (1969: 151),

es la consigna secreta que, de acuerdo con la tesis de Benet, asumieron los historiadores de Roma, porque ninguno «parece haber hecho entrega a su estado de una plena confianza intelectual», dejando entrever «cómo el hombre culto y solamente razonable tiene más de un motivo de divorcio con un gobierno militar» (1969: 151). «Se pueden abrir los *Anales* [de Tácito] por cualquier página: es el libro más sombrío que ha escrito el hombre», sostiene Benet en su ensayo (1969: 152). Es fácil trasladar este sentimiento al autor de *Volverás a Región*, mientras escribía en sus novelas su versión de la Guerra Civil. Pero el divorcio entre el hombre culto y razonable con su Estado no es privativo de los ciudadanos sometidos a un gobierno militar (la Roma tardía o el franquismo), sino que a la siguiente constatación tenebrosa puede llegar cualquier hombre de inteligencia, la certeza de que el Estado debe «formarse con la fuerza, cimentarse con la fuerza y asegurarse y crecer con la fuerza y solamente vestirse con la razón para aparecer en público con un indumento majestuoso y atractivo» (1969:151).

La literatura, no obstante, cristaliza y conserva ese elemento irracional que, a la postre, según argumenta Benet, es el motor real de la Historia, y por el que la historiografía pasa de puntillas. De ahí la necesidad en el universo de *Región* de las resonancias bíblicas y mitológicas que invocan y condensan toda aquella caótica irracionalidad humana que el historiador, supeditado siempre al poder, no se atrevería a mostrar en su verdadera desnudez. Porque en la fuerza arquetípica de los mitos se conjura la recurrencia cíclica y desoladora de los mismos choques y enfrentamientos, para decir, al cabo, que «la evolución de las sociedades humanas ha sido, es y será una sucesión interminable de tragedias» (Benet 1969: 153). Así, independientemente de la información concreta que pueda transmitir el relato, éste conservará su significación y también su valor literario, al sustentarse en la potencia de un estilo que aúne en un cuerpo indiferenciable temática y forma narrativa, como es la aspiración de Benet para la cima más alta de lo literario. Y, sin embargo, surge de nuevo la paradoja, porque, para poder auparse a la cota más alta de la escritura literaria, el novelista deberá apoyarse en el terreno de la historiografía y acercarse con su prosa al mismo material con el que trabajan los historiadores, dado que sólo las grandes empresas proporcionan al escritor un sujeto de la narración lo suficientemente grande como para poder desplegar el más noble de los estilos, el que garantice la pervivencia *literaria* de la obra. A esta interdependencia de historiografía y prosa narrativa es a la que Benet dedica el ensayo “Los límites de la literatura medieval” (1996: 209-221); éste es un texto en el que argumenta que, tras el ocaso de Roma y Bizancio, la gran prosa «el período de Tácito» (Benet 1996: 220) desapareció para dejar paso al «tintineo de las estrellas líricas» y a un lenguaje «que empezará a balbucear con estancias domésticas» (Benet 1996: 220). El ocaso de la épica y el nacimiento del denostado

costumbrismo. Ese sujeto narrativo apropiado para la prosa de *gran estilo*, Benet lo encontró en las catástrofes de la Guerra Civil y su telón de fondo de dramas personales. Es cierto, como acertadamente opina Compitello (1984: 17), que otra de las paradojas de la praxis literaria de Juan Benet es haberse mostrado enormemente despectivo con la literatura que, durante el franquismo, exacerbó el componente de la crítica social, cuando su propia obra fue todo menos complaciente con la España en la que le tocó vivir, pero Benet acertó al no olvidar que la literatura debía ser, antes que otra cosa, buena literatura, y no descuidar, bajo ningún pretexto, aquel rigor estilístico que ha de garantizar su perduración artística. Reflexionando a propósito de William Faulkner, Benet escribió que, para un escritor, la revisión de los valores léxicos, sintácticos y estilísticos del lenguaje, representaba la «no aceptación de un patrimonio común» (2007: 87). Con el ejemplo de su obra, se diría que Benet quiso mostrar que esta no aceptación del patrimonio común del lenguaje debe conllevar, de igual modo, una no aceptación del patrimonio común de la historia, y que uno de los cometidos del escritor es someter dicho patrimonio a examen y revisión.

Bibliografía

- AUSTIN, John L. (1960). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BENET, Juan (1966). *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfaguara.
- BENET, Juan (1969). *Puerta de tierra*. Valladolid: Cuatro.
- BENET, Juan (1976a). *En ciernes*. Madrid: Taurus.
- BENET, Juan (1976b). *El ángel del Señor abandona a Tobías*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- BENET, Juan (1980). *Saúl ante Samuel*. Madrid: Cátedra.
- BENET, Juan (1996). *Páginas impares*. Madrid: Alfaguara.
- BENET, Juan (1997). *Cartografía personal*. Valladolid: Cuatro.
- BENET, Juan (1999). *La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra Civil*, Madrid: Taurus.
- BENET, Juan (2007). *Una biografía literaria*. Valladolid: Cuatro.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado.
- COMPITELLO, Malcolm Alan (1984). “The Paradoxes of Praxis: Juan Benet and Modern Poetics”. En: MANTEIGA, Roberto C., HERZBERGER, David K. i COMPITELLO, Malcolm Alan (ed.). *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Hanover: University Press of New England (p. 8-17).
- CULLER, Jonathan (1997). *Literary theory. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- DOLEZEL, Lubomir (1980). “Verdad y autenticidad en la narrativa”. En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros (p. 95-122).
- DURÁN, Manuel (1974). “Juan Benet y la nueva novela española”. En: VERNON, Kathleen (ed.). *El escritor y la crítica: Juan Benet*. Madrid: Taurus (p. 229-241).
- ECO, Umberto (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et diction*. París: Seuil.
- GULLÓN, Ricardo (1973). “Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España”. *Ínsula*, nº 319 (p. 2 y 10).
- GRACIA, Jordi i RÓDENAS DE MOYA, Domingo, eds. (2015). *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

HERZBERGER, David K. (1995). *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham/Londres: Duke University Press.

HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York/Londres: Routledge.

HUTCHEON, Linda (1989). *Politics of Postmodernism*. Nueva York/Londres: Routledge.

IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2004). “Juan Benet y el *Grand Style*”. *Er: Revista de Filosofía*, n° 33 (p. 233-255).

IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2009). *Antígona y el duelo*. Barcelona: Tusquets.

IMPERIALE, Stefania (2015). “Fragmentos, estampas y corpúsculos: la poética literaria de Juan Benet”. En: VILA, José Antonio (coord.). “Dossier: Los Benetianos”, *Quimera: Revista de Literatura*, n° 382 (p. 14-16).

JAKOBSON, Roman (1973). *Questions de poétique*. París: Seuil.

MARGENOT, John. (1991). “Historia e ideología en las novelas regionalistas de Juan Benet”, *Cuadernos de ALDEEU*, vol. 7, n° 1 (p. 53-56).

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992). *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones.

POZUELO YVANCOS, José María, (dir.) (2012). *Las ideas literarias en España (1214-2010)*. En: MAINER, José-Carlos (dir.). *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona: Crítica.

SEARLE, John (1969). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.

SOBEJANO, Gonzalo (1974). *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Mare Nostrum.

WHITE, Hayden (1987). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Universitat
de Girona

Col·labora:

Universitat de Girona
Escola de Doctorat

Universitat de Girona
**Departament de Filologia
i Comunicació**

Universitat de Girona
**Departament d'Història
i Història de l'Art**

Universitat de Girona
Institut de Recerca Històrica

Universitat de Girona
**Institut de Llengua
i Cultura Catalanes**

Universitat de Girona
Facultat de Lletres