



Giuseppe Ammbrogietti com a Don Giovanni i Giuseppe Naldi com a Leporello a la primera producció londinenca de *Don Giovanni*. Oli de John Partridge (1819).

# VORREI E NON VORREI: UNA GOSADIA MOZARTIANA

LAURA BORRÀS I CASTANYER

## ELS ORÍGENS

Resseguir les traces de la genealogia donjoaniana ens portaria molt lluny, atès que des del 1616, moment en el qual Gabriel Téllez, Tirso de Molina, llança a la palestra el seu personatge, *El Burlador de Sevilla*, fins als nostres dies, les metamorfosis i mutacions que ha patit el personatge han estat nombrosíssimes arreu. El tema del Don Joan sorgeix en el Renaixement, probablement a partir del folklore i sempre en un ambient teatral (*cannovaci* de la *Commedia Dell'Arte*), però que, sens dubte, troba el seu esplendor en el Barroc. Amb tot, la matèria és utilitzada per diversos escriptors al llarg de la història de la literatura de tal manera que arriba a adoptar matisos propis en cadascun d'ells. Molts escriptors del segle XX han abordat, directament o indirecta, el tema, que ha gaudit d'una gran proliferació en totes les llengües. Per això podem afirmar que en el donjoanisme ha quallat tota una filosofia de vida que té el seu nucli fonamental en el concepte de seducció.

El modest i limitat propòsit d'aquest article —emmarcat en les paraules de Zerlina “*vorrei e non vorrei*” i que expressen els dubtes i la gosadia de qui escriu aquestes ratlles— serà aproximar-se a la figura de Don Giovanni de l'òpera de Mozart i tractar d'articular alguna reflexió al respecte.

## RENAIXEMENT, BARROC I CONTRARREFORMA

En les coordenades del Renaixement podem situar perfectament la primera configuració literària del mite de Don Joan: un llibertí que gaudeix de la vida que és moment i ha de ser gaudida en el moment que passa, acordant-se a la concepció renaixentista del gaudi de la vida, però que, al mateix temps, considera cada dona com una simple anècdota carnal, com un fragment de vida, en una concepció plenament barroca de la vida i de l'amor. Aquesta cruïlla de Renaixement i Barroc, de Contrareforma espanyola, es fa particularment evident a l'obra de Tirso. El Burlador és un personatge transgressor que aprofita plenament la vida per por a la mort, però que més que cercar el plaer s'acontenta amb la burla, d'aquí el seu nom. El Tenorio de Tirso de Molina no és un materialista hipòcrita com el de Molière, sinó que, creient en el més enllà, vol exhaurir el plaer del present sense voler pensar en la mort que l'angoixa. Està convençut que li arribarà el moment de la salvació, tot i que, arribada l'hora, ja no hi serà a temps. Oscil·la dramàticament entre l'instant bell però fugisser i l'eternitat terrible que roman i que l'atrapa implacablement, perquè exemplar ha de ser el càstig d'algú que enganya per plaer i desafia amb mofa la llei del Cel. En aquest sentit és clara la paternitat indiscutida de Tirso pel que fa a la incorporació del món de les tenebres i la fusió d'aquest món espectral amb el *divertimento* amo-

rós; una incorporació que ja es veu al mateix títol de la seva obra *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. La figura de l'espectre, del mort —el convidat de pedra el manté Molière en el mateix títol— és l'ombra que enterboleix el joc de llums de la història, la nota clarament barroca, exagerada i teatral que decanta definitivament el duel entre permanent i fugisser, ànima i cos, eternitat i instant.

Resulta plenament barroca l'afecció per la ficció, la màscara i l'engany que és denominador comú dels joans de Tirso, Molière i Mozart. En els dos primers casos no es tracta només d'estimar, sinó de burlar —que té el doble significat d'enganyar, però també de fer burla—, de fer perdre l'honor<sup>1</sup> (en el cas de Mozart veurem que el seu Don Giovanni no arriba a materialitzar cap conquesta en el decurs de l'òpera i només tenim coneixement dels seus amors pel catàleg de Leporello). Si mirem de prop les seves conquestes ens adonem que utilitza ardits "*de poca monta*", és a dir, la foscor i la suplantació quan es tracta de dames nobles, i la seva posició social com a noble i ric, si es tracta de dones simples, a més d'usar la falsa promesa de matrimoni com un reclam molt llamíner.

El Don Juan de Molière ja és més evolucionat: un ateu que "només creu que dos i dos són quatre", llibertí, murri i hipòcrita,<sup>2</sup> serà el germen per a futurs donjoans satànics i immorals. En part, el drama teològic de Tirso queda reduït a un pla social i humà, excessivament materialista amb l'intent de ser moralitzador. Tanmateix, potser és el més eloqüent de tots tres. També és el que es fa més antipàtic per al públic, fins i tot

dolent.<sup>3</sup> Però endinsem-nos ja en l'obra de Mozart, que és la que ens ocupa.

## EL DON GIOVANNI DE MOZART

El Don Giovanni de l'òpera és, si es vol i en certa manera, una fusió dels anteriors —hereta el valor del de Tirso i la ironia i l'agilitat mental del de Molière—, però estic convençuda que incorpora per a la posteritat una indiscutible nova orientació, a mig camí d'entre còmica i patètica, grandiosa i solemne. Amb tot, des del meu punt de vista, és el més coherent de tots tres, perquè viu i mor d'acord amb els seus principis vitals i manté una cohesió ferma com a personatge fins al final. També és al que més agrada el subterfugi, la ficció. És un ésser temerari i valent, que se sap segur d'ell mateix, i que per això no deixa d'ordir embolics dels quals se'n surt una i una altra vegada, excepte al final. Això no obstant, tota l'òpera es veu impregnada d'aquest ambient de joc dels disbarats i, alhora, de joc de cuit i amagar. La disfressa, l'intercanvi de papers amb Leporello a la Cyrano, les màscares de Don Ottavio, Donna Anna i Donna Elvira per al ball, les portes que es materialitzen en un escenari imprecís i gairebé de somni i que sempre permeten fugir o delatar... Tot és com un joc continu que es veu permanentment amenaçat per l'ombra de la tragèdia, i la música va donant comptes de tot plegat.

La música, heus aquí un altre misteri. Perquè l'hermenèutica musical gairebé diria que si no és impossible, sí que és insondable. La música és, respecte a la resta d'arts, comunicació global. És, alhora, espontaneïtat i llenguatge estructurat, gest i veu, obertura a la realitat i introspecció.

1. "Sevilla a voces me llama / el Burlador, y el mayor / goce en mí puede haber / es burlar a una mujer / y dejarla sin honor".

2. "*L'hypocresie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus... et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages...*"

3. Recordi's l'escena en què es troba amb el pobre al qual pretén donar un lluí d'or només pel gust de veure'l traïr els seus principis i arribar a blasfemar. Una escena que va haver de ser suprimida de la segona representació fins que, finalment, la comèdia va ser prohibida per ordre reial.



Retrat de Mozart als 33 anys.

## UNA OBRA CIRCULAR

Dit tot això, des d'ara sostindré que el Don Giovanni de Mozart és una obra circular. Circular i organitzada, com si del descens de Dante als inferns es tractés, a través d'un seguit de cercles que, progressivament, van estrenyent-se al voltant del personatge i acaben per ofegar-lo. La música de l'obertura s'inicia amb el to fúnebre del final, la mateixa melodia del diàleg entre Don Giovanni i el Commendatore, uns arpegis dramàtics que evolucionen cap a la tensió i que, de sobte, irrompen en una certa alegria que, progressivament, creix i creix a un ritme frenètic amb matisos greus i davallades sobtades, escales ascendents i descendents que mantenen l'ombra dramàtica i actuen de contrapunt a la lluminositat dels violins que s'enfilen, buscant la llum, una i altra vegada. Només començar, doncs, Mozart ens ofereix un resum melòdic de la força, la lluita de contrastos i el to de fons de la seva creació.

En efecte, les obertures constitueixen el punt de partida d'una òpera, i han de donar, en certa mesura, el to d'aquesta. És el moment d'atraure irresistiblement l'auditori, com fa Mozart, a partir de l'oferiment d'allò que és central en l'òpera que es disposa a escoltar. L'obertura, una veritable obra mestra per ella mateixa, ens ofereix una oportunitat estupenda per construir-nos, per poder fer-nos una idea profunda del compositor i del seu estat d'ànim en relació amb la pròpia música. I l'obertura no és un laberint de temes, ni cap aiguabarreig del que serà l'òpera, sinó que és una obertura concisa, definida, vigorosament construïda i, el que és més decisiu, impregnada de la substància íntegra de l'òpera. Ens sorprèn per la seva serietat inicial, però al mateix temps inspira en nosaltres l'ambient lúdic i festiu que també és present en determinats moments de l'acció, perquè lúdic i festiu és el caràcter de Don Giovanni. Hi respirem la gravetat que el Commendatore i el que ell representa, el món del més enllà, imposa a l'obra i, al mateix temps, l'a-

legria plenament vital, gairebé frenètica, d'algú que viu la vida àvidament. Diu Kierkegaard, que analitza detalladament l'obertura, que aquesta és una profecia de l'òpera, i que algú que hi estigui familiaritzat, quan la sent, arriba a creure que acaba de penetrar en el soterrat laboratori on té lloc el xoc primitiu d'aquelles mateixes forces que ha conegut a l'òpera, i comprova que és aquí on aquestes s'enfronten amb tot el seu poder. L'obertura ens situa davant de l'element fonamental del *Don Giovanni*, la fúria més elemental: la passió.

## L'ESPIRAL DE LA PASSIÓ

Probablement sigui necessari posseir una oïda atenta i eròtica per adonar-se d'aquest primer índex que se'ns brinda a l'obertura sobre el joc lleuger de l'ànsia de plaer i el sorgir dels desigs que més endavant quedaran expressats cabalosament i en tota la seva excessiva abundància. Solemne, imponent, digna i, alhora, versàtil, dansarina, cridanera. En definitiva, l'obertura és una autèntica visió de conjunt del que encara està per venir: una peça perfectament circular. A més, l'obertura enllaça perfectament amb la primera ària de l'òpera, on trobem un Leporello a l'espera que el seu amo torni d'una conquesta nocturna que acabarà malament. És el famós *Notte e giorno faticar* on Leporello expressa el seu desig de fer *il gentiluomo* i deixar de servir. Molta gent ha criticat Mozart perquè dona una preeminència especial al seu heroi, Don Giovanni i en canvi no el fa aparèixer a la primera escena.<sup>4</sup> El problema és que tothom que pensa en aquesta direcció no sembla adonar-se que Don Giovanni és sempre present en l'acció

4. Adonem-nos que Mozart elimina qualsevol altre protagonista del títol: Don Giovanni és el protagonista indiscutible i, des de la seva perspectiva, indiscutit.

de l'òpera que porta el seu nom, des de la mateixa obertura, on sembla que assistim al seu naixement per tal com se'ns descriu el tarannà del seu caràcter i la seva síntesi vital, cim i abisme. Don Giovanni és present en tots i cadascun dels moments de l'òpera, encara que no aparegui pròpiament a escena, perquè ell és l'autèntic heroi i els altres personatges giren al seu voltant, igual com giren els planetes al voltant del sol. El secret d'aquesta òpera radica en el fet que l'heroi, que és la representació màxima de la vida, és, al seu torn, la força vital de la resta de personatges.<sup>5</sup> La seva passió posa en marxa la passió dels altres, la seva passió ordena i articula la passió dels personatges que l'envolten. Encara diria més, la seva passió és la Passió que es multiplica i diversifica en les passions dels altres o que als altres inspira. Així, la passió de Don Giovanni ressona i es manté en la serietat que inspira al Commendatore, la còlera de Donna Elvira, l'odi de Donna Anna, la superació de Don Ottavio, el dubte de Zerlina, l'exasperació i el temor de Masetto i la perplexitat lasciva i divertida de Leporello. Don Giovanni és el seu denominador comú. Les existències dels altres són derivades de la seva pròpia existència. Es produeix un lligam entre Don Giovanni que els atrau amb la seva passió i el joc de passions aferrissades que pretenen lligar-lo, estrènyer-lo i, amb això, acabar.

Don Giovanni sempre és el centre, el referent, el punt de trobada. I Don Giovanni és el centre perquè és la representació més perfecta de la vida, de la passió. Una passió essencialment eròtica, més que no pas sexual. I tots els personatges estan en una certa relació eròtica amb Don Giovanni. Tots excepte el Commendatore, que no és cos, sinó consciència, veu, judici final. D'aquesta manera, veurem com Donna Elvira és la manifestació més clara d'aquesta força eròtica, atès que ella l'estima i aquest amor la lliga inexorablement

a ell, el persegueix sense remei, però sense possibilitat d'evadir-se del seu amor. Donna Anna és l'extrem contrari, l'odia profundament pel doble afront que ha patit, el més específicament eròtic —que, en el seu cas, sí que podem anomenar sexual, encara que només fos un intent—, i per la mort del seu pare i el desig de venjança que també la lliga a la seva persona. Zerlina, per la seva banda, està sota el poder d'una seducció eròtica de la qual —si més no al començament—, no és víctima, sinó còmplice. Finalment, Don Ottavio i Masetto estan lligats a ell per tal com ho estan les seves esposes respectives.

Un cop exposada la centralitat del personatge de Don Giovanni i la seva omnipresència des del començament fins al final,<sup>6</sup> reconduïm el discurs i reprenem l'acció allà on l'havíem deixada, a les portes de la primera ària de l'òpera, la de Leporello. El criat és, després de Don Giovanni, el personatge més important, i ho és perquè, d'alguna manera, és el seu *alter ego*. Leporello potser és el que més lligat està a Don Giovanni, com si fos en ell on exercís la màxima seducció, perquè li fa fer coses en contra de la seva voluntat i ell sempre hi sucumbeix. Ja en la primera ària se'ns presenta la figura del criat desitjant ser l'amo, Leporello que vol ser Don Giovanni i això s'expressa en termes de ferma voluntat (*voglio fare il gentil'uomo e non voglio più servir*). Amb tota probabilitat, la seva seducció provingui de la seva admiració sense límits, del desig d'imitació de la seva condició vital. Des d'aquest moment, doncs, rebem una impressió de Don Giovanni a través dels ulls del seu criat que, a diferència del Catalinón de Tirso, no l'acompanya per fidelitat, ni pels diners, com fa Sganarelle, sinó que més aviat està lligat a ell per un estrany vincle diabòlic que no

5. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 201.

6. Fins i tot després de la seva mort, ja que l'ària final de l'òpera reuneix tots els personatges i els fa expressar què ha estat de les seves vides en vida seva i què serà d'elles, de llavors en endavant.

li permet allunyar-se'n, tot i que ho prova en dues ocasions (com ho prova el meravellós *Eh via buffone!*). També hi ha un important factor d'admiració, ja que en molts moments el trobarem expressant el que ha après d'ell —a comportar-se, a actuar i a parlar—, fins i tot arribarà a usurpar la seva personalitat amb Donna Elvira.

Bé, en qualsevol cas, l'escena del criat lamentant-se de la seva sort es veu interrompuda bruscament per la primera al·lusió de tipus eròtic, per dir-ho així, és a dir, per la irrupció del seu amo i la seva conquesta despitada, que el persegueix i es nega a deixar-lo fugir sense conèixer-ne la identitat. Aquesta escena ha donat peu a múltiples interpretacions sobre el que ha succeït entre ells. Hi ha qui pensa que la deshonra s'ha consumat i per això Donna Anna vol conèixer el rostre del traïdor; en canvi, si es creu que no ha estat així i la deshonra no s'ha consumat, és cert que pot semblar una mica ridícul que una dona que no ha arribat a ser violada, surti a perseguir l'agressor només per la curiositat de veure-li la cara. El cert és que, tot i que Leporello diu: "*Bravo! Due imprese leggiadre! Sforzar la figlia ed ammazzar il padre!*", Don Giovanni no es manifesta ni en un sentit ni en un altre, ni afirma ni desmenteix el que va passar, cosa que sí que fa Donna Anna, que li diu al seu promès que la seva força i resistència van salvar el seu honor, tot i que tampoc no sabem si és sincera amb ell perquè potser no vol ferir-lo.

Segui com sigui, el cert és que la força té un paper molt important en aquest Don Giovanni, des d'aquest primer moment. De fet, més que una seducció ha estat una violació o, si de cas, un intent de violació. Abans ja he apuntat —i espero poder argumentar amb èxit la meva convicció— que aquest Don Giovanni és patètic en la mesura que no és un Don Joan que culmina amb èxits els seus intents de seducció, sinó més aviat tot el contrari. Fins i tot hi ha un moment en què afirma, davant els seus propis fracassos: "*mi par ch'oggi il demonio si diverta*". Aquest seria, doncs, el primer fracàs de la llista de fracassos de Don Giovanni

que, per acabar-ho d'arreglar, es troba amb el pare de Donna Anna, el qual està disposat a morir per l'honor de la seva filla. Aquesta mort és la seva impietat principal, la falta per la qual el seu final ha de ser dramàtic i això que al començament no vol lluitar amb el vell, precisament perquè és vell. Ara bé, covard no ho és, i això també es posa de manifest des dels primers compassos de l'obra fins al tràgic final.

## LA TRAMA I ELS PERSONATGES

Parlant de tragèdia, voldria remarcar que la reacció dramàtica de Donna Anna davant del cadàver del seu pare actua de catalitzador de l'atenció del públic sobre la figura traspasada i jacent del Commendatore. Vull dir que la descripció que ens en fa i la fixació en els trets més colpidors ajuden a construir la figura del pare com la de l'espectre que planarà en l'ambient en més d'una ocasió, com l'objecte de l'horror, que diu Ottavio. Vegem-ho: "*Quel sangue... quella plaga... quel volto... Tinto e coperto dei color di morte (...) frede ha le membra...*"; i després ens en donarà algunes dosis de record.<sup>7</sup> Donna Anna és un personatge d'una força dramàtica molt important, igual que Donna Elvira, però per motius diferents. Si aquesta resulta dramàtica perquè és objecte de l'escarni de Don Giovanni i Leporello —en tres escenes clares situades estratègicament al començ, mig i final de l'òpera—, Donna Anna és dramàtica perquè ella queda atrapada en l'ambient mortuori de la nit del seu greuge. Un desig de mort neix immediatament després del lament per la mort del seu pare i aquesta mancança l'arrossega fins al final de l'obra, tot i que el seu promès s'ha ofert a fer-li d'espòs i de pare.

7. A *Or sai chi l'onore* insisteix amb *rammenta la piaga del misero seno, rimira di sangue coperto, coperto il terreno* i al magnífic *sestetto* de *Sola, sola i buio loco* que inicia Donna Elvira, Don Ottavio parla de *l'ombra del genitori* i ella expressa el mateix i continuat desig de mort.

Aquesta fixació pel pare ha fet sorgir un reguitzell de comentaris d'arrel freudiana que comentarem més endavant perquè també afecten Don Giovanni. Les notes més punyents, les paraules més venjatives i desolades, els moments més efectistes, són presents a les seves àries, especialment a l'*Or sai chi l'onore (Vendetta ti chiedo!)* —fins aquest moment està esplèndida— i al *Non mi dir idol che son io crudel*, que va fer impressionar Berlioz per la seva intensa tristor, plena d'un intens sentit de pèrdua i que és la mostra perfecta d'un amor desgraciat, però que també li va fer proferir els judicis més durs respecte de la floritura final, que va considerar “*un dels pitjors crims respecte de la passió, el gust i el sentit comú que pot testimoniar la història de l'art*”.

El seu promès, Don Ottavio, és una mena de fusió del Duque Octavio i del Marquès de la Motta de Tirso. Es tracta d'una caracterització ambivalent —a Mozart li agrada especialment desorientar-nos, com ens ho ensenya amb la música. Dic ambivalent perquè de vegades cau en un ridícul espantós —sobretot quan li demana a la promesa de compensar la pèrdua del pare per la dolçor del seu amor i ella respon indignada que el seu cor no està per aquests afers quan encara no està venjada la mort del seu pare, però especialment al final, quan tot i condemnat el culpable, encara li demana que esperi un altre any fins a casar-se—; mentre que en altres ocasions expressa uns sentiments envers l'estimada que el fan digne de compassió per tal com veiem que les seves intencions són sinceres. Em refereixo, especialment, al *Dalla sua pace* i a *Il mio tesoro intanto*, dues àries clàssiques, pausades, on la música acompanya el lament de l'enamorat i s'hi fon.

Parlem ara de Donna Elvira, un personatge heretat de Molière en tota la seva majestat i que es mou sempre entre la violència (*gli vo cavare il cor!*) i la tendresa més absolutes. És un personatge que es manté digne tot i les bromes de mal gust i els menyspreus continuats que se li fan: ja he parlat de la suplantació de Don Giovanni per

Leporello, però també cal remarcar que Leporello li recita el catàleg en un to de burla que, si no fos per la música —que tot ho redimeix, fins i tot Don Giovanni—, ratllaria la crueltat. Tampoc no podem oblidar que Don Giovanni la fa passar per boja davant de Don Ottavio i Donna Anna; que Leporello la tanca amb pany i clau quan arriba a la festa del Masetto i la Zerlina li procura explicar quin és el veritable rostre del seductor; que Don Giovanni aconsegueix tornar-la a seduir perquè se'n pugui gaudir el seu criat, amb la qual cosa no només prostitueix el seu amor sinó que la rebaixa també socialment; i que, al final, quan ella procura donar-li l'última oportunitat, Don Giovanni se'n burla i la maltracta perquè prefeix continuar amb el seu sopar. Tanmateix, la música de Mozart és generosa amb ella i li permet expressar, alhora, la ira i l'amor veritable: pensem en *Ah chi mi dice mai* del començament i *Mi tradí quell'alma ingrata*, per no esmentar les magnífiques superposicions de veus amb Donna Anna en àries compartides com *Bisogna aver coraggio*, on s'expressa amb una força intensíssima la invocació divina d'aquestes dames (*Vendichi il giusto ciel*).

A la seva primera ària, Donna Elvira expressa la passió desfermada, és a dir, assistim al desfogament més brutal a través del cant. Aquesta ària té la virtut de convertir l'anècdota en idea, el particular o individual en universal o col·lectiu. En la història i histèria de Donna Elvira llegim les històries i histèries de la multitud de dones que, com ella, s'han trobat en la mateixa situació. El seu apassionament, el seu odi amorós, com diu Kierkegaard, és vibrant, sonor, agitat, explosiu, com l'ària que l'expressa. L'orquestra executa el preludi quan entra en escena i la passió surt de la seva boca en el primer *Ah!*. Es desfoga, i la música també es torna elèctrica, però aviat llangueix i es dona una pausa, perquè després de l'explosió cal un moment de calma. I tot i que la seva agitació interior és tan poderosa que percebem que no ha acabat d'explotar, o, per dir-ho amb



les paraules del danès “*que el diafragma de la còlera necessita encara sacsejades més fortes*”, la pausa és aprofitada per Don Giovanni per intervenir-hi i, amb les seves paraules de semi-burla, revolta més encara l'ànima d'aquesta dona abandonada (*Poverina, poverina!*), gairebé com si ella les hagués sentit.<sup>8</sup> I llavors és quan Donna Elvira recupera l'aire que la complexitat de l'ària fa necessari i aleshores es desferma la màxima violència per tots els porus de la seva ànima.<sup>9</sup> Aquesta s'estremeix, i el dolor i la còlera es precipiten com un riu de lava. Certament, de la seva boca surten les notes més impressionants i més melangioses de tota l'òpera.

Ella és, sens dubte, la *donna abbandonata* per excel·lència, i presenta ressons de construcció llibresca a jutjar per l'opinió de Leporello després de sentir recitar les desgràcies d'amor que ha patit per culpa de Don Giovanni: “*Pare un libro stampato*”. A quina mena de llibre es podia referir Leporello? Potser es referia al fet que el seu relat sonava llibresc per la cadència d'elements narratius de primera magnitud, potser perquè la condensació d'elements el convertien en una mena de conte breu que explicava a tothom qui tingués orelles per sentir-la —típica reacció de dama abandonada.<sup>10</sup> Tenim laments literaris de dames que han patit per amor, perquè la majoria d'heroïnes o *primme donne* de la tradició occidental han estat dones abandonades: Penèlope, Safo, Dido... Conservem testimonis literaris com les cartes d'Heloïsa, les cartes de Mariana Alcoforado, les *Cartes d'una monja portuguesa* (1669). De tota manera, ben aviat s'adonarà que tot plegat és llibresc en la mesura que Leporello recull totes les

seduccions en un llibre i ella també hi figura. El fet és que el seu relat és el seu carnet d'identitat, la seva carta de presentació, les seves credencials de dona abandonada. I aquesta caracterització la col·loca en una situació estranya, perquè sempre sembla sentir “massa” i en ocasions el seu sentiment desmesurat i recurrent per Don Giovanni, acompanyat de la cadència còmplice de la música, pot semblar una paròdia tan brillant que no sabem mai si riure o si plorar.<sup>11</sup>

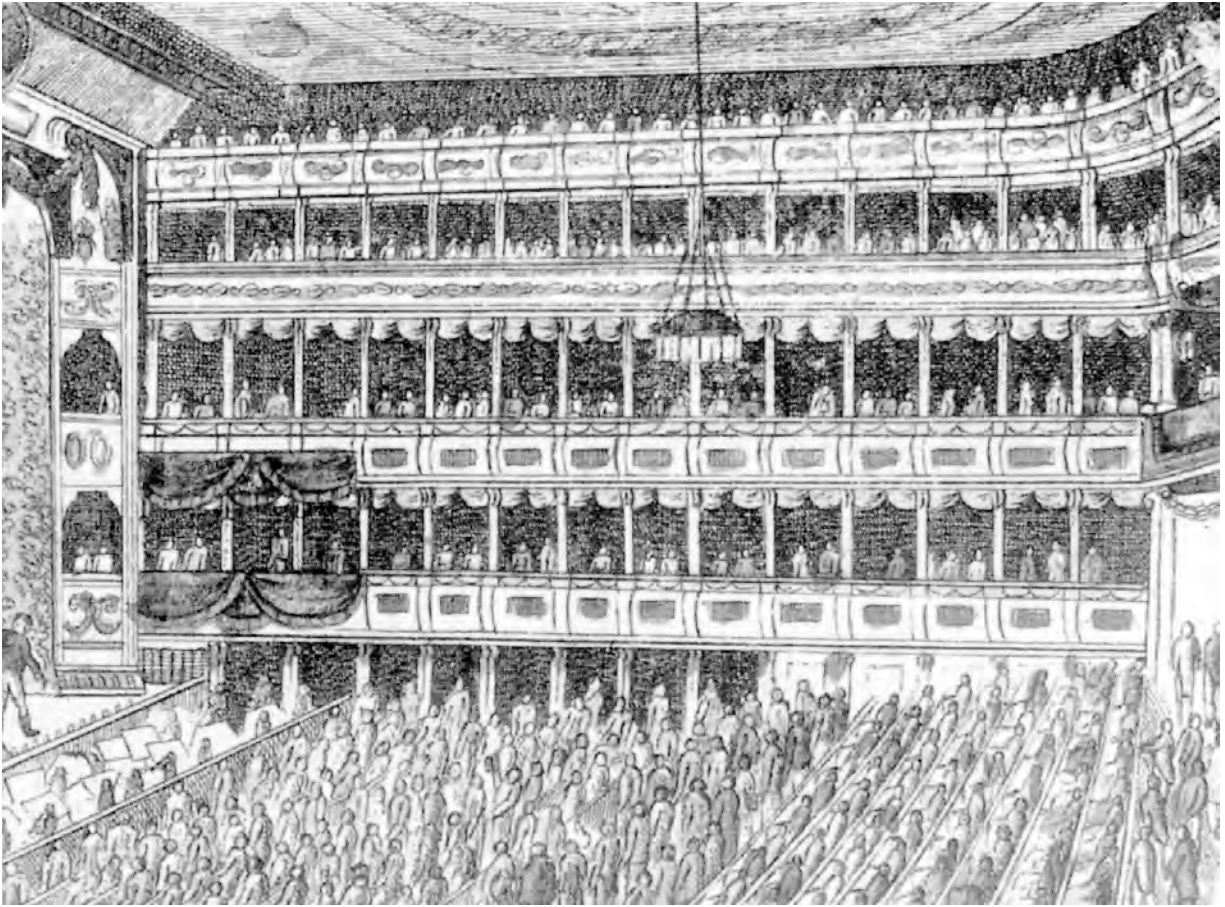
Perquè, fixem-nos-hi, Donna Elvira és una dona abandonada, d'això no n'hi ha cap dubte, però abandonada *per* o abandonada *a*. Etimològicament l'arrel llatina *bandum* conté el sentit de poder o control, que, modificada per la preposició *ad* significa igualment esclavatge que llibertat, tant “estar en poder d'algu” com “estar fora de la llei”. Una dona abandonada és l'esclava del seu amant i, abandonada per ell, ja no té res a perdre i pren les regnes ella mateixa. És curiosa la relació amb el concepte de poder que s'expressa en la figura de Donna Elvira. D'una banda, és la víctima de Don Giovanni perquè era la seva esposa, i per això surt a la seva recerca gairebé magnèticament dirigida vers les seves maldats, que tot i que semblaria lògic que l'anessin desenganyant més i més, no és exactament així. D'altra banda, però, ella no reconeix cap altra autoritat que la seva pròpia passió. Enamorada com està d'una construcció ideal que ella s'ha fet, no gosa reconèixer el Don Giovanni real. Capaç de sacrificar-se pel seu amor i desitjant-li per moments una sàdica mort, és alhora *abandonada pel* seu amor i *abandonada al* seu amor. Mira de protegir Zerlina i Donna Anna dels perills que corren amb Don Giovanni i és curiós que sigui ella qui s'esforci per desemmascarar el seductor i que sigui precisament ella qui no sigui capaç de sostreure's al poder de la màscara. D'alguna manera assumeix

8. El joc escènic és tremendament efectiu, des d'aquest punt de vista, perquè Leporello i Don Giovanni assisteixen a la declamació de l'ària amagats des del fons de l'escenari.

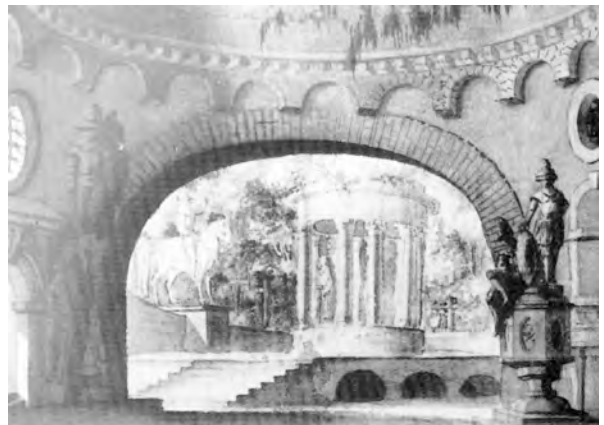
9. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 206.

10. Vegeu “Donna Abbandonata” dins *The Don Giovanni book*, London, Faber and Faber, 1990, p. 36-47.

11. “Donna Abbandonata”, art. cit., p. 39.



*Don Giovanni*. Disseny escènic més antic que es coneix d'aquesta òpera.



Vista interior del Burgtheater, a Viena.

la forma del càstig de Don Giovanni, potser podríem dir que més que ser el seu *alter ego* és la responsable de la construcció del seu *alter ego ideal* de seductor.

Pel que fa a Zerlina, la tercera de les dames en discòrdia, és la més fresca i sensual de les dones, com correspon a la seva condició de camperola. La coneix el dia de les seves noces i per això és un objectiu perfecte per al nostre seductor, que vol gaudir-ne abans que el seu marit. Zerlina és una múrria considerable i Mozart li dóna una presència important perquè li permet cantar àries inoblidables com la famosíssima *La ci darem la mano*, acompanyada de Don Giovanni —on es deixa estimar i, de fet, no posa gaires complicacions a les propostes del seductor (*presto non son piu forte*)—, o les meravelloses i “picants”, *Batti, Batti o bel Masetto la tua povera Zerlina* —on aconseguix el perdó del marit a força d’imatges de violència, de dolçor i de propietat (*tua Zerlina*): primer s’ofereix a quedar-se quieta com un anyell per rebre els seus maltractaments, i després li diu que sabrà besar-li les mans i que quan hagin fet les paus sabrà fer-lo afortunat. En definitiva, les al·lusions sexuals són presents en totes les seves intervencions—. També a *Vedrai carino*, on parla d’un bàlsam que l’ha de curar de tots els mals i que no coneix el farmacèutic (*lo speciale*) i que ella porta dins del cor. Masetto, el seu espòs, té ocasió de comprovar la seva volubilitat i la seva voluptuositat a *Ho capito signor sí*.

Leporello és el company de malifetes de Don Giovanni. Ja hem parlat de la relació de “duplicitat” que s’estableix entre totes dues figures, com Leporello és el seu doble, la seva rèplica imperfecta. Entre ells hi ha un vincle misteriós que pot ser explicat a través de l’admiració i la necessitat. Leporello és còmplice, en certa manera, dels crims del seu amo perquè sempre s’esgarrifa i fins i tot l’amonesta però en ocasions hi participa, ja sigui per acció o per omissió. El cas de Donna Elvira és clar en aquest sentit, però també pren la iniciativa en altres moments. També és cert que li fa

veure que la vida que porta és *da bricone*. El que no espera Leporello és la resposta del seu amo: “*Lasciar le donne! Pazzo! / Lasciar le donne! Sai ch’elle per me son necessarie più del pan che mangio/ Più dell’aria che spiro!*”. Aleshores Leporello li demana com és que té cor per enganyar-les totes, i la seva resposta és que tot plegat no és més que amor.<sup>12</sup> La reacció de Don Giovanni permet entendre què signifiquen les conquestes per a ell, perquè en boca del seu criat hem sentit el reguitzell d’amants que ha tingut arreu —en la cèlebre ària del *mille e tre*.<sup>13</sup> Però també hem sabut que el criteri de qualitat brilla per la seva absència. Don Giovanni ho arreplega tot, joves, velles, grasses, magres, rosses, morenes, boniques i lletges i de tota condició social, no té cap mania: *pur chi porti la gonella voi sapete quel che fa!*

Leporello, però, el coneix de ben a prop, sap que no té escrúpols i, quan senten la veu del Commendatore al cementiri que li diu que aviat deixarà de riure —precisament quan es vanta d’haver enganyat una dama que el prenia per Leporello—, afirma davant del comentari: *Ah qualche anima sarà dall’altro mondo che vi conosce a fondo*. Fins i tot és capaç de puntualitzar-li a l’estàtua que és el seu senyor i no ell qui el convida a sopar,<sup>14</sup> no fos cas que s’equivocqués —ell només compleix ordres, unes ordres que el seu amo només li ha dictat per fer-lo patir, perquè

12. “È tutto amore./ Chi a una sola è fedele / Verso l’altre è crudele;/ Io, che in me sento / Si esteso sentimento,/ Vo’bene a tutte quante:/ Le donne poi che calcolar non sanno,/ Il mio buon natural chiamano inganno”.

13. La xifra del *mille e tre* ha estat ressaltada no només per la seva elevació —el Don Juan de Zorrilla xifra les seves conquestes en 72—, sinó pel que té la xifra de màgic. És un número senar i dóna una perfecta sensació d’obertura, de llista incompleta, de fortuïtat. Kierkegaard ha remarcat aquest aspecte de tasca inacabada que manté mentalment el personatge en la perpetuïtat de les seves seduccions.

14. *Signor il padron mio.../ Badate ben non io.../ Vorria con voi cenar...*

sap que li fan por les coses relacionades amb l'altre món. Finalment, quan l'estàtua convida Don Giovanni a sopar a casa seva, això és, a l'altre món, Leporello treu forces d'on gairebé no n'hi queden i li diu que no té temps, com si tingués l'agenda plena de compromisos i ell fos el seu secretari (*Tempo non ha scusate!*). En definitiva, Leporello coneix a fons l'ànima de bronze del seu senyor i, tanmateix, es manté sempre en una relació d'amor-odi envers el seu amo, per bé que mai no arriba als seus nivells d'iniquitat.

### **DON GIOVANNI: EL PATETISME D'UN SEDUCTOR D'OFICI I LA SEDUCCIÓ DE LA COHERÈNCIA**

Només ens queda parlar de Don Giovanni, del seductor o pseudoseductor que no aconsegueix seduir ni tan sols la noieta a qui canta la magnífica *canzonetta*: *Deh, vieni alla finestra*. Normalment entenem el concepte de seducció com una mena de maquiavel·lisme aplicat a l'amor, i aquí no es pot parlar precisament de maquiavel·lisme; si de cas és un entremaliat que es troba en algun tràngol perillós. I en matèria amorosa, cap escena de seducció no és culminada —almenys nosaltres no hi assistim— i les provatures són diverses: Donna Anna, Zerlina en dues ocasions, la noieta de la finestra...

L'estratagema és barroer, i el resultat molt poc efectiu. Don Giovanni no actua amb reflexió, sinó que tot ell és pur impuls, instint primari que sempre el porta a l'acció. Es mou empès per les flames del desig que l'empenyen d'unes faldilles a unes altres. El seu grau d'atracció envers les dones és tal que arriba a desenvolupar un olfacte especial que li permet de saber —com si d'un radar

es tractés— on són les dones.<sup>15</sup> Tot en ell està vinculat a una exageració dels sentits primaris: olfacte, vista, tacte, gust i oïda i a les seves perversions o pertorbacions a través d'ardits diversos, de la màscara a l'embriaguesa passant pel festí culinari final, que té un to marcadament obscè.

Aquestes manifestacions són una mostra més de la desmesura de les seves apetències, a les quals, sens dubte, s'afegeix la música. Una música diabòlica, en uns casos, dolça i melosa en ocasió de la *canzonetta* i les múltiples comparacions culinàries de dolçor que utilitza (*tu ch'ai la boca dolce, più che il miele, tu che il zucchero porti in mezzo il cuore...*), ombrívola i espectral en presència del Commendatore. Amb tot, també hi ha un espai, breu però suficient, per ser remarcat, per introduir la música d'altri en la seva pròpia música: em refereixo, és clar, a les introduccions de fragments de "*Cosa rara*" de Martín i Soler i "*Fra i due litiganti il terzo gode*" de Sarti, a més de la famosíssima ària del fandango que Fígaro canta a Cherubino a *Le nozze di Figaro*: *Non più andrì farfallone amoroso...* que es converteix aquí en un reconeixement en boca del seductor *questa poi la conosco purtroppo...* Aquest extracte constitueix alhora una mostra d'intertextualitat i una complicitat adreçada als espectadors, que tan bé havien rebut l'òpera uns quants anys abans.

Però continuem parlant de com la música emfatitza aquest frenesí dels sentits. A la famosa ària *Fin ch'an del vino*, assistim a una vertiginosa i gairebé diabòlica declaració de propòsits que a penes dura ni un minut i mig. En aquest brevíssim i desbordat interval de temps, Don Giovanni ordena al seu criat que faci preparar una gran festa fins que el vi hagi escalfat tot l'ambient i que porti totes les noies que trobi perquè, entre dansa i dansa, intentarà fer amoretetes amb les unes i les altres de tal manera que l'endemà al matí la seva llista hagi augmentat d'una desena. Tot plegat, és un desordre general dels sentits, una pertorbació total del cartesianisme sensorial per mitjà del vi, les dones i el ball, que menen

15. Així troba Donna Elvira en començar, perquè *mi par sentire odor di femmina*, diu a Leporello, el qual contesta: *Cospetto! Che odorato perfetto!*

gairebé directament a una situació orgiàstica i embriagadora que la música frenètica contribueix a accentuar —especialment la repetició ferotge de la cinquena *stanza* en un procediment musical d'una violència inusual que remet, indubtablement, a una certa violència sexual. És famós el moment en què pronuncia un al·legat a favor de la llibertat, quan convida les màscares al ball que ha organitzat per “raptar” la Zerlina (*È aperto a tutti quanti, viva la libertà*). En realitat, aquesta exaltació de la llibertat no és més que una manifestació més del seu caràcter generós en excés. Al final, dins de *Già la mensa è preparata*, quan resumeix el seu veredict final, ens està oferint també el seu principi vital: “*Vivan le femmine, viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità*”, que és el preludi del seu final.

Tot plegat, és un joc d'excessos: la seva indiscriminada passió femenina per començar, però també la mort fins a un cert punt inútil del Commendatore si no s'ha arribat a consumir la deshonra de la seva filla, el jurament de venjança que Donna Anna arrenca al seu promès en nom del seu amor, la llarguíssima llista del *mille e tre*, la desesperació i l'amor de Donna Elvira, la manca de por i respecte envers els morts, l'escena de l'estàtua i el final obrint-se les portes de l'infern i essent engolit per les flames.

#### ENGINY, SEDUCCIÓ, DESIG I MASCULINITAT

Culturalment, la història de Don Giovanni/Don Joan és una història de sexe (jo no en diria amor), poder i mort, o, si es vol expressat en altres termes, d'instint, societat i transcendència.<sup>16</sup> I sobre aquesta base ha sorgit tot un univers de preguntes i respostes al voltant de la transgressió i la norma,

la naturalesa i la civilització, la llibertat i el destí, l'essència dels sexes i les relacions entre aquests. S'ha parlat de Don Giovanni com el paradigma de la masculinitat, del seductor irresistible. De Tirso fins a Mozart, s'observa com comença essent un burlador, un escèptic hipòcrita i un pseudo-violador de pacotilla, vull dir, inofensiu per maldestre. Tal vegada hi hagi un únic denominador comú entre tots tres: l'enginy. Un enginy que és indispensable al primer Tenorio, a l'hipòcrita de Molière per sobreviure en una societat igualment hipòcrita i al nostre peculiar seductor, que se les enginya una i altra vegada, i ni la força (Donna Anna, Zerlina), ni les belles paraules musicals (Zerlina, noieta de la finestra) no li permeten obtenir cap èxit.

Hi ha qui ha definit l'enginy com el projecte que elabora la intel·ligència per viure jugant.<sup>17</sup> La seva meta (la de l'enginy) seria aconseguir una llibertat radical, deslligada de tot, a recer de la veneració i la norma. El seu mètode seria la devaluació generalitzada de la realitat, és a dir, deslligar-se del món real, oblidar-se de les responsabilitats, les pors, els avorriments. L'enginy, doncs, juga amb la realitat, la devalua, la fragmenta arbitràriament i trenca, d'aquesta manera, el principi de realitat i les seves lleis. Fora de context, anul·lat principi i fi, causa i efecte, tot perd la serietat, la transcendència i deixa, per tant, de ser una amenaça. L'enginy permet a la intel·ligència el gaudi de la llibertat.

Enginy i llibertat, intel·ligència i seducció. Don Giovanni és un personatge d'una intel·ligència primària, apte per a la burla, la ficció, la inventiva de situacions que li resultin favorables per viure en llibertat. La seva seducció, i parlo ben concretament del *Don Giovanni* de Mozart, és només d'arrel musical. Perquè la seva seducció és

16. Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*. Cátedra, 1998, p. 13.

16. José Antonio Marina, *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992.

més aviat sensualitat desfermada o, com ho ha dit Kierkegaard, “genialitat sensual”. I aquesta sensualitat s’expressa de manera genial a través de la música de Mozart. Perquè dir sensualitat és dir lirisme, força, apassionament, impaciència, desig, en darrer terme. I tot això, en el nostre personatge, de manera simultània, consecutiva, sense fre, sense pausa. Don Giovanni és enginy musical, desig de sensualitat, i per això s’expressa millor que en qualsevol altre mitjà en l’òpera, que és teatre —el seu mitjà natural per la teatralitat, l’afectació que defineix i que, segons Unamuno, és l’essència del personatge—, però també i sobretot, és música. Per això la música de Mozart representa la culminació d’aquest vessant teatral i musical del nostre personatge.

Amb *Don Giovanni*, la sensualitat queda concebuda com a principi per primera vegada en el món, diu Kierkegaard. I encara afegeix: això significa que l’erotisme es defineix ara amb un nou atribut: la seducció. Per ell, Don Giovanni és un seductor de soca-rel, perquè el seu amor no és psíquic —i nosaltres podríem afegir, ni físic—, sinó sensual. Per això, precisament perquè el seu amor és sensual, no pot ser fidel. L’amor sensual és pèrfid perquè no pot acontentar-se amb l’amor d’una, sinó que necessita el de totes, és a dir, passa per la seducció. Don Giovanni no busca l’excepcionalitat, la mitja taronja, sinó que busca allò que de comú hi ha en cada dona, el que cada dona té en comú amb centenars d’altres dones. El fet de ser dona ja és excepcional per al nostre seductor. Don Giovanni és un seductor de l’esperit. El seu erotisme és seducció, però hem d’anar molt amb compte en parlar de “seductor” amb el nostre Don Giovanni, perquè la paraula està tan connotada semànticament referint-se al tipus Casanova que no s’ajusta al nostre heroi, i no pas perquè ell no sigui un seductor en aquest sentit espiritual que remet a la sensualitat i a l’erotisme. Casanova sí que s’ajusta al tipus *donjoanesc* que, a diferència dels seductors o Don Joans a l’estil de Valmont i altres maquiavèl·lics del segle

XVIII, deixa un rastre positiu, i no només còlera, vergonya i menyspreu. A Casanova li agraden les dones, diu Rougemont, Valmont només intenta guanyar partides. Els “don-juanes-tenorios” també són burladors i, en canvi, Don Giovanni voldria enamorar-se, voldria estimar, però no pot. No pot enamorar-se, no perquè com han dit els “indiscrets doctors de l’escola vienesa”, la seva ansietat pugui atribuir-se a la impotència, ni a l’homosexualitat —jo almenys no ho penso, per mi no és creïble—, ni tan sols al narcisisme, sinó perquè per poder estimar cal escollir i Don Giovanni no escull, estima la Dona en cada dona que posseeix. Tal vegada surt a la recerca d’un ideal (potser, com diuen els freudians, perquè aquesta bellesa tipus, ideal, sigui el record inconscient de la mare), però la recerca obsessiva, la sensació de decepció —que d’altra banda no percebem mai en Mozart—, però sí de frenesí, acaba essent cruel.

Don Giovanni busca, busca i busca, però no troba. No troba perquè no pot trobar, perquè no sap què busca. I d’aquí procedeix la seva potència, la seva fúria, el seu ritme dionisiac. Per això Kierkegaard prefereix anomenar-lo “impostor”, perquè per ser un seductor fa falta un cert grau de reflexió i de consciència (per poder parlar d’astúcies i paranys), però Don Giovanni no té aquesta consciència, per això no sedueix, pròpiament. Don Giovanni desitja, i és el seu desig el que resulta seductor. Gaudeix amb la possible satisfacció dels seus desigs, els arribi a materialitzar o no. I si enganya —que enganya—, ho fa sense gaire premeditació, gairebé com si formés part del seu tarannà, com si li sortís de dins i no ho pogués evitar. Com un joc, alegrement, com un repte, sense memòria (la memòria és Leporello i el catàleg que ell fa) i sense vanitat (mai no es vanta de res, tracta les dones amb delicadesa, fúria i oblit, però en parla amb un respecte que ratlla la divinitat). El desig és la seva religió, i les dones els altars on professa la seva devoció. En efecte, Don Giovanni desitja, sobre totes les coses, desit-

ja. I gairebé diríem que es conforma en el desig perquè, tot i no aconseguir materialitzar-lo, no deixa d'inventar possibilitats per aconseguir-ho i sempre es manté feliç. Don Giovanni és immediat, irreflexiu, juganer, i això ens l'allunya de la tipologia clàssica dels seductors (Valmont o Merteuil en són bones mostres), això ens l'allunya de la paraula. Don Giovanni és massa impulsiu, massa espontani, no sedueix a través de la paraula, no té el poder de l'expressió verbal; si el tingués, Don Giovanni deixaria de ser musical. La música, com la paraula, és el vehicle, el mitjà, l'element menys material de la idea que només existeix en el temps, durant una successió de moments, i que després desapareix.<sup>18</sup> Per això Don Joan només pot ser musical, per això el "millor" Don Joan, en el sentit del més just, el més adequat a la idea pura, a la categoria, a la idealitat, és el *Don Giovanni* de Mozart.

Don Giovanni és un moviment, una tensió pura o no és res. Kierkegaard fa servir la imatge de la pedra que es llença sobre l'aigua i, després de fer uns quants saltirons, *mille e tre* i tota la resta del catàleg, s'enfonsa en el mar. No podia ser d'una altra manera. Don Giovanni ha de desaparèixer. El nostre Don Giovanni és fresc, espontani i escumós com el vi que lloa a l'ària *Fin ch'an dal vino*. És jovial, instantani, ràpid, no necessita plans ni preparatius, sempre és a punt per desitjar i sempre triomfa en el desig que no s'acaba mai i que el defineix lúdicament, seductorament, apassionadament, un desig que enamora.

## UNA REFLEXIÓ FINAL

Permeteu-me ara una petita disquisició sobre el component sagrat d'aquesta passió dels sentits

que experimenta Don Giovanni. Tant la societat com la naturalesa descansen sobre la conservació d'un ordre universal que està protegit per múltiples prohibicions que assegurin la integritat de les institucions i la regularitat dels fenòmens.<sup>19</sup> Tot el que sembla garantir la seva salut, la seva estabilitat, està considerat com a sant i tot el que les pot comprometre és tingut per sacríleg. La barreja i l'excés, la innovació i el canvi també són temuts perquè es presenten com a elements de desgast o de ruïna. El que funda la cohesió i la seguretat es nodreix de sacrificis i renunciacions. Al contrari, tot el que porta incorporat un suplement de poder o de gaudi, tota manifestació de vitalitat, implica un risc, un atzar. Així les coses, podem definir l'univers com una composició de resistències i d'esforços. D'una banda, les prohibicions protegeixen l'ordre del món, actuen de contenció de l'excés, mentre que, de l'altra, les afirmacions de vitalitat excessiva —com ara l'embraguesa, la violència, l'èxtasi, el festí i el joc— són perilloses perquè atempten contra l'ordre establert. I aquesta és l'essència de Don Giovanni: atzar, poder, excés i perill, un atemptat total contra l'ordre establert.

D'alguna manera, Don Giovanni podria ser, per dir-ho amb la mateixa expressió que Ortega y Gasset va usar per referir-se al concepte de fuga i d'evasió de l'artista modern respecte de la realitat, "*un Ulises a l'inrevés, que s'allibera de la seva Penèlope quotidiana i entre esculls navega cap a l'embruix de Circe*". Recordem que les dones ho són tot per ell, són més necessàries que el pa que menja, més que l'aire que respira i si les enganya, ho fa tot per amor. Per tot això, penso que Don Giovanni eleva a sagrat, en el doble sentit de la paraula d'excés i de defecte, les dones en general i, potser perquè no ha madurat i ha con-

18. Denis de Rougemont, *Los mitos del amor*. Barcelona: Kairós, 1999, p. 93.

19. Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*. México: FCE, 2ª reimpr., 1996, p. 147-159.

tinuat la fixació generalitzada per les dones dels adolescents sense individualitzar el seu desig en cap dona concreta, potser perquè és un Narcís incurable, potser perquè és un impotent, un priàpic o un faune... podem afirmar, penso, que l'única religió que obeeix és la tirania de l'amor, la que el sotmet a la roda infernal del desig que el manté en una eterna insatisfacció que Mozart dissimula molt bé amb la música, però que havia de ser real en el personatge. El desig com a religió és la que practica Don Giovanni i la resta no val res, excepte la consciència de classe, l'honestetat entesa d'una manera ben *sui generis*. Això no obstant, arribat el moment final, Mozart vol assegurar la consistència psicològica del seu personatge, una mica primitiu i no massa efectiu en matèria amorosa, però íntegre fins al final. Tres vegades se li permet penedir-se i el doble de vegades, sis, refusa la possibilitat de fer-ho, perquè haver-ho fet hauria estat trair-se, hauria estat negar-se, hauria estat desaparèixer, ser el *sin nombre* de Tirso, o reduir la seva història a la d'“*un hombre y una mujer*”. La seva negativa final i el valor que demostra arribada l'hora fatal hauria de ser la més bella mostra d'amor que està en condicions d'oferir a les dones per ell burlades.

Fins ara m'he emparat en el condicional del títol —extret de la bellíssima ària *La ci darem la mano* de Don Giovanni i Zerlina— perquè jo, com ella, voldria i no voldria, deixar-me seduir. No haver-ho fet hagués estat molt professional. Llavors potser hauria parlat amb el cervell. No n'he sabut. Perdoneu-me. Jo he sucumbit a l'atracció i, entregada i seduïda, és difícil sostreure's a aquest embruix dels sentits. Hauria volgut dir quelcom intel·ligible sobre l'obra i el sentit de la seva seducció. Hauria volgut arribar a penetrar en el misteri de la música. Hauria volgut... Però, arribats en aquest punt d'impudícia, crec que és més prudent callar tot afirmant que aquest és un final magnífic. I, després de tot, un bell final és un digne colofó a una bellíssima òpera.



Teatre Nostitz, a Praga. Aquest teatre va ser el centre de la vida operística de Praga durant vuitanta anys.

**LAURA BORRÀS I CASTANYER** (Barcelona, 1970) és professora dels Estudis d'Humanitats i Filologia de la Universitat Oberta de Catalunya i de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la Universitat de Barcelona. És autora de nombrosos articles i llibres, entre els quals destaca *Més enllà de la raó*, un estudi sobre la folia a l'Edat Mitjana (1999). Acaba de ser distingida com a jove investigadora per la Generalitat.