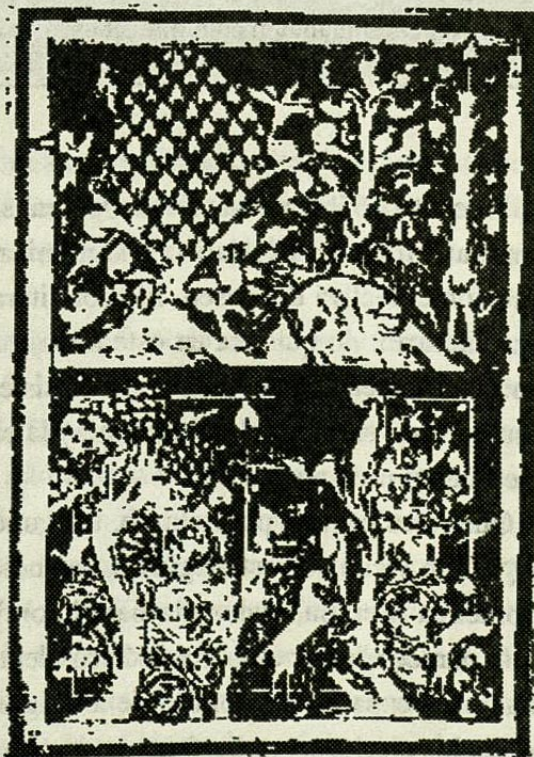


Los recursos retóricos de los Carmina Burana

Luciana Sparisci *

El estudio tiene como intención demostrar la perfecta coincidencia de la retórica clásica y de las teorías de la comunicación contemporánea: con miras a la persuasión y a la adhesión, los teóricos de la argumentación elaboran estructuras lingüísticas, figuras literarias, estrategias discursivas. Es la construcción de la red retórica de la comunicación, cuyos códigos se resaltarán en los Carmina Burana, con particular referencia al de la modalidad y de las estrategias: QUOMO-DO y QUIBUS AUXILIIS.

“**A**UDIENTES AUDIANT...” (218) (“que escuchen los que oyen”): el ceremonial de los goliardos y de los “*clerici vagantes*” rompe el silencio de las callejuelas y plazas medievales con un acto de habla que implica automáticamente la exhortación a un acto de escucha. “Audientes audiant...” Este exordio es una hábil construcción de sílabas rítmicas adecuada, según la preceptiva retórica, para la *captatio benevolentiae*: hay un *quid* por transmitir, un *quid* por escuchar. Un mensaje canoro más de los Carmina Burana, unos versos poéticos más elaborados para el oído antes que para la lectura.



* Profesora de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura U.C.R.

El propósito de los "autores - cantores" de esta peculiar forma literaria es la transmisión inmediata del *quid*, es un acto de enunciación el cual, como todo proceso integrado de comunicación, requiere del emisor (QUIS), del mensaje (QUID) y del destinatario (QUIBUS) y cuyos códigos y subcódigos se circunscriben en los planos de la denotación y de la connotación. Un acto público, entonces, el cual se celebra en esa manera sugestiva de peregrinaciones sonoras, que pretenden difundir cantando "la otra voz", la otra verdad, diferente de la oficial, la cual no canta, habla y legisla, al ritmo de la prosa austera del poder político. Y esta voz diferente no puede ser solitaria ni individual: en la puesta en escena de los Carmina Burana la actuación necesita el ego, el tú, el nos, el vos, "*iocus est generalis*" ("el juego es general"). En este juego del decir, todos tienen que participar "*Lude, ludat, ludite*" ("juega, juegue, jugad"). Los que saben tienen que hablar: "*Vos qui scitis, dicite*", y todos deben cantar por igual, sin ambigüedad, con voz clara; la cítara dará la melodía a las palabras y juntos los sodales marcarán un ritmo para esta celebración colectiva:

"Circumgyrantes canite concorditer!
pedem pedi committite hilariter
congaudentes iubilo,
concrepando manuum cum plausibus!

*¡Girando alrededor cantad al unísono!
¡El pie con el pie juntad con alegría
gozando juntos con jovialidad,
produciendo estrépito con los aplausos de las manos!*

El canto 165¹, casi una fiesta de Venus, complementa la descripción del ceremonial de los Carmina Burana en lo relativo a la mímica y al lenguaje gestual, al canto y ritmo al unísono, expresión colectiva del deseo. Ficción literaria, literatura espontánea, protesta en versos, fenómeno literario: no quisiera en este trabajo agregar una opinión más a las múltiples interpretaciones de los temas que giran sobre la sistematización de unos tópicos originales, no tanto por su naturaleza, sino por el tratamiento y la estructura de su elaboración en un contexto histórico e ideológico muy analizado.²

Quiero referirme, por lo tanto, a algunos aspectos específicos del *quomodo* y *quibus auxiliis* ("cómo y con qué estrategias"), entendidos como recursos de la red retórica de esta particular práctica literaria, elaborada para la oralidad antes que para la lectura, como se dijo antes. Bajtín parece ofrecer el marco teórico ideal para el ritual literario de los Carmina Burana en las situaciones espacio-temporales de los siglos XI y XII de la Edad Media: su carnaval es el "*ludus*" de los clérigos y goliardos, con la plaza pública, las tabernas, el festival del vino, la domus Veneris, la evocación, la celebración de lo grotesco, las imágenes de un mundo al revés, el dis-

fraz, la crítica, la parodia, la burla, la inversión de valores y de sentidos. Ansiedad e intensidad de vida, sucesión de experiencias sufridas o añoradas: ficción o realidad en la búsqueda del "*locus amoenus*", meta de esa peregrinación de los vagantes.

Compañero o pretexto de la peregrinación, el canto, como en las primitivas manifestaciones expresivas del alma itálica en el latín en su proceso de formación: los cantos al amor, al trabajo, a la naturaleza, a los dioses, cantos de un ceremonial, manifestación lingüística arcaica de una búsqueda primitiva de afirmación de la identidad latina. Ya desde entonces, los recursos retóricos evidencian en la lengua rudimentaria del "*carmen Arvale*" ("canto de los sacerdotes aravales"), la emotividad de la sintaxis expresiva-impresiva: el vocativo, el imperativo, la interjección y exclamación, evidentemente provocan desde lo remoto una fuerte sugestión y compenetración en los agrestes espectadores latinos, partícipes de ese ceremonial en el cual los "*fratres aravales*" cantaban marcando el ritmo en cadencia.

"Enos, Lases iuvate...

Enos, Marmor, iuvato...

Triumpe triumpe triumpe...

"*Protegednos, oh Lares...*

Protégenos, oh Marte...

*Tres veces golpea el pie,
tres veces golpea el pie,
tres veces golpea el pie...*³

El poder de la asonancia y de la onomatopeya, uniendo las modalidades de la invocación y del imperativo, responde, en ese momento, a una retórica espontáneamente impresiva que dirige la fuerza mágica de la palabra ritual, dispuesta en los rudos versos del saturnio para consagrar arquetipos universales.

Los clérigos y goliardos, vates ellos también, han heredado todo el poder de la retórica de la tradición greco-latina: arte o artificio es el legado de las leyes de *electio* y *compositio* ("elección y composición") de las palabras, de la creación de figuras de palabra, sintaxis y pensamiento. Como la elaboración de los tópicos, los recursos retóricos también se procesan con deleite, en ese típico "ludus" sensorial de las palabras y de las ideas de los Carmina Burana, en cuyo discurso se oponen y subyacen lo sagrado y lo profano, lo real y lo imaginario, lo ético y lo patético, lo serio y lo cómico. Si lo sensorial es el matiz de esta literatura, es consecuente y coherente el escogimiento de los recursos retóricos que permiten, o por lo menos presuponen, provocar el mayor grado de adhesión a su mensaje, utilizando aquellos mecanismos que, por tradición, ejercen más fuerza de persuasión: en particular las funciones referencial, expresiva e impresiva.⁴ Los deícticos, el vocativo, la exclamación e interjección y el imperativo con el subjun-

tivo exhortativo se evidencian en la enunciación de los Carmina Burana como esos recursos retóricos del *quomodo* y *quibus auxiliis* que rigen esa práctica literaria de la oralidad.

En el orden presentado, ilustraré la construcción y la función de esos recursos orquestados al son de la carga afectiva y efectista.

I- DEÍCTICOS

a) La exaltación de Bacco es notoria en su amplia tradición literaria y religiosa: es la “*imago*” del poder de la transformación operada por el vino; es dios presente en los rituales y en las tabernas, motor de renovación. Es un tópico de múltiples composiciones, constante metáfora necesaria para la satisfacción del beber, la voluptuosidad del placer, la revelación de tantas verdades opuestas.

<u>Tu</u> das, Bacche..., <u>tu</u> comprimis....	<i>Tú ofreces, oh Baco..., tú detienes...,</i>
<u>tu</u> rumpis...	<i>tú rompes...</i>
<u>tu</u> das...	<i>tú das...</i>
Ergo bibamus, ne sitiamus... (201)	<i>Por lo tanto, bebamos, para no tener sed</i>

La insistencia del “*tu*”, en la figura de la reiteración, busca la comprobación del poder de Bacco, ergo es consecuente el *bibamus*: el deíctico ha cumplido su función de designar el límite de acción entre “*tu-nos*”.

b) El proceder de la edad que debilita la fuerza amorosa es motivo de ansiedad constante que se convierte en un *ludus* elegiaco, en el cual los deícticos adverbiales marcan el paso inexorable del tiempo:

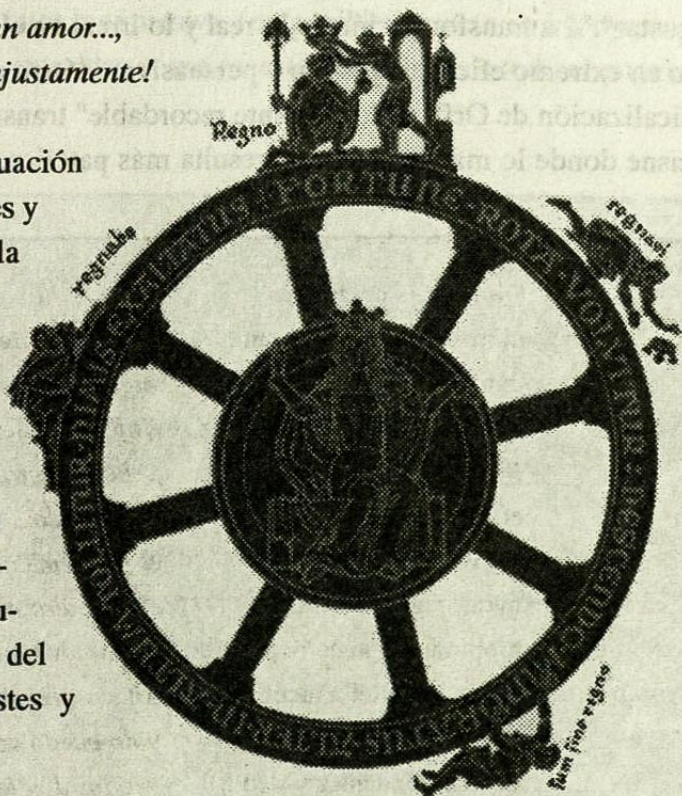
<u>Iam</u> aetas invaluit,	<i>Ya la edad se fortalece,</i>
<u>iam</u> amor incaluit;	<i>ya el amor se apasiona;</i>
<u>iam</u> virgo maturuit...	<i>ya la virgen madura...</i>
Ergo iunctis mentibus	<i>Por lo tanto unidas las mentes</i>
iungamur corporibus! (167, II, 2)	<i>¡juntémonos con los cuerpos”</i>

El *iam*, designador del tiempo causante del deterioro del cuerpo, justifica la dialéctica ilativa del *ergo iungamur corporibus*.

c) El canto 60 expresa toda la lamentación de un profundo amor, causa de sufrimientos injustos, tópico común a la elegía y a la lírica:

Captus amore gravi..., *Preso de un gran amor...*,
quam patimur indebite! *¡cuánto sufro injustamente!*

El clérigo o el goliardo designa su situación con una variedad de deícticos pronominales y adverbiales que evidencian, a lo largo de la composición, su conflicto amoroso en la relación con su amada, en el lugar y el tiempo precisos: *procul - hinc - ecce - tibi - te - dum - me - eam - inde - iam - illic - hic* ("lejos - aquí - he aquí - a ti - te - mientras - me - ella - de allí - ya - allá - aquí"): la red de partículas deícticas en secuencia debidamente acentuadas, resaltan y reproducen enfáticamente el proceso conflictual del enamoramiento en sus etapas de contrastes y confrontación.



d) El deíctico, a principio de verso, es un exordio de gran fuerza enunciativa; sumado a la asonancia, imprime al mensaje una marcada caracterización del hecho relatado. En la exaltación del *ludus generalis* en la taberna, el canto insiste en el tiempo, compañero de la dialéctica del beber:

Tunc salutant peccarium...

Tunc eum osculamur...

Tunc rorant... mustum,

et qui potaverit nuper

bibat plus quam sit iustum (195, 12 13b)

Ora saludan al pecador...

Ora lo besamos...

Ora hacen caer, gota a gota, el mosto,

y el que ha bebido poco antes,

beba más de lo que es conveniente.

e) Los deícticos relacionan los enunciados con sus coordenadas espacio-temporales y, en la práctica de los Carmina Burana, con el complemento del lenguaje gestual presuponen la integración del enunciante y sus receptores. Bühler elabora una propuesta de interés para los textos

literarios, la deíxis en fantasma, la cual se produce "cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que allí hay que ver y oír -y tocar y quizás también oler y gustar".⁵ La transformación de lo real y lo irreal en el plano de la evocación es un procedimiento en extremo eficaz, sugestivo y persuasivo, idóneo en particular para la dramatización: la musicalización de Orff, de lo "ausente recordable" transmite ese poder retórico con el lamento del cisne donde lo más humorístico resulta más patético.

Olim lacus colueram,
olim pulcher existiteram,
dum cygnus ego fueram.
miser! miser!

Modo niger
et ustus fortiter!...
me rogus urit fortiter,
gyrat, regyrat garcifer;
propinat me nunc dapifer...

Nunc in scutella iaceo
et volitare nequeo;
dentes frendentes video...
miser! miser! (130)

*Una vez había vivido en el lago,
una vez había sido hermoso,
mientras era un cisne...*

¡Infeliz! ¡Infeliz!

¡Ahora negro

y quemado... fuertemente!...

el fuego me quema fuertemente,

el cocinero me gira y me vuelve a girar;

el servidor me ofrece...

Ahora yazgo en un plato

y no puedo volar;

veo los dientes rechinantes...

¡oh infeliz! ¡oh infeliz!

Olim, marcador del exordio, *modo - me*, marcadores de la argumentación, *nunc*, marcador del epílogo: los déicticos indican y rigen la secuencia del relato sensorial, en el cual la evocación fantástica entrelaza retóricamente todos los sentidos.

II- INTERJECCIÓN - EXCLAMACIÓN - INTERROGACIÓN RETÓRICA

Para la oralidad, cuando el "*animus loquentis*" ("el deseo del hablante")⁶ pretende enfrentar voluntades, el recurso de la interjección y exclamación logra una fuerte reacción del campo del *pathos*. Palabras aisladas o frases reducidas a interjecciones son manifestaciones pasionales que, por asociación, hacen derivar una impresión sensorial ligada al significante y una representación imaginativa ligada al significado. La interjección y la exclamación tienen una especial configuración fónica, la cual confiere a las palabras una serie de procedimientos rítmicos que

crean percepciones acústicas: entonación, acento, contraste de timbre, deletreo, pausas... Los Carmina Burana proceden con esta orquestación de elementos advenedizos que sintagmáticamente no ligan con el resto del enunciado, pero que, en el latín, desde la oratoria forense de la república romana, revelan el poder de la sintaxis expresiva y su posible impacto en los oyentes. Así puede deducirse de algunos ejemplos extraídos como muestra a lo largo de todo el poemario:

Eia, heu, prohdolor!	¡Eia, eu, oh dolor!
Deus, deus meus! Ha morior!	¡Dios, mío! ¡Ah, muero!
Salva tuos famulos! salve! ecce! obsecro!	¡Salva tus siervos! ¡Salve! ¡Heme aquí! ¡Ruego!
Noster flos! Heu me miserum!	¡Nuestra flor! ¡Oh me infeliz!
O amor improbe! hyria-hyrie! O langoeo!	¡Oh amor injusto! ¡hiria-hirie! ¡Oh estoy cansado!

Los autores-cantores dramatizan su enunciado, seguros de lograr un mayor clímax emotivo, combinando o alternando la exclamación con la interrogación retórica. Estas figuras afectivas, que la preceptiva latina denominaba “*exsuscitatio*”, suscitan el efecto deseado por lo general. La oratoria ciceroniana ya había confirmado la validez de la pregunta retórica como recurso patético: *Quid dicam?*, *Quid agam?* (“¿qué puedo decir?, ¿qué voy a hacer?”) Esas preguntas están despojadas de toda función dialógica: el emisor finge preguntar al receptor sin permitir respuesta y esperando el consenso. La entonación, como para la exclamación, contribuye con sus procedimientos rítmicos a crear niveles de emoción que los clérigos y goliardos manejan con refinado arte, mezclado con ese peculiar deleite de cada signo lingüístico y de la fonética.

a) El lamento ya señalado del tiempo fugaz motiva la pregunta dramática ciceroniana cargada de *pathos*:

Tempus accedit floridum, ...	El tiempo avanza florido, ...
ve, ve, miser <u>quid faciam?</u>	ve, ve, infeliz, ¿qué puedo hacer?
Venus, <u>michi subvenias!</u> (114)	¡Venus, ayúdame!

b) Abandonado por un amigo y lejos de su tierra, el drama del cantor es el mismo:

O mi dilectissime,
quid iam cupis agere? (127)
 Proh dolor, quid faciam?
 perdo amicitiam... (118)

*¡Oh, mi muy amado!,
 ¿Qué quieres que ahora haga?
 ¡Oh, dolor!, ¿qué puedo hacer?
 pierdo la amistad...*

c) Decepcionado por alguna vivencia negativa el cantor exclama con la misma angustia de Juvenal,⁷ cuando este argumenta sobre las razones que motivan el abandono de la *urbs*:

Aristippe...
quid Rome faciam?
 mentiri nescio. (189)

*Oh Aristipo...
 ¿qué haré en Roma?
 No sé mentir.*

d) La ruptura de la relación amorosa, tópico poético por excelencia, revive constantemente en las experiencias o evocaciones de los cantores: Dido, la reina cartaginesa virgiliana,⁸ se convierte en perfecta “imago” de la dialéctica de la separación de los amantes. El *pathos* invade el monólogo: Dido, respetuosa de la elaboración ovidiana,⁹ lamenta la decisión de abandono de Eneas, frente a la cual reacciona con entrecortadas preguntas que pretenden, a la vez que confirman, cambiar el programa de su héroe:

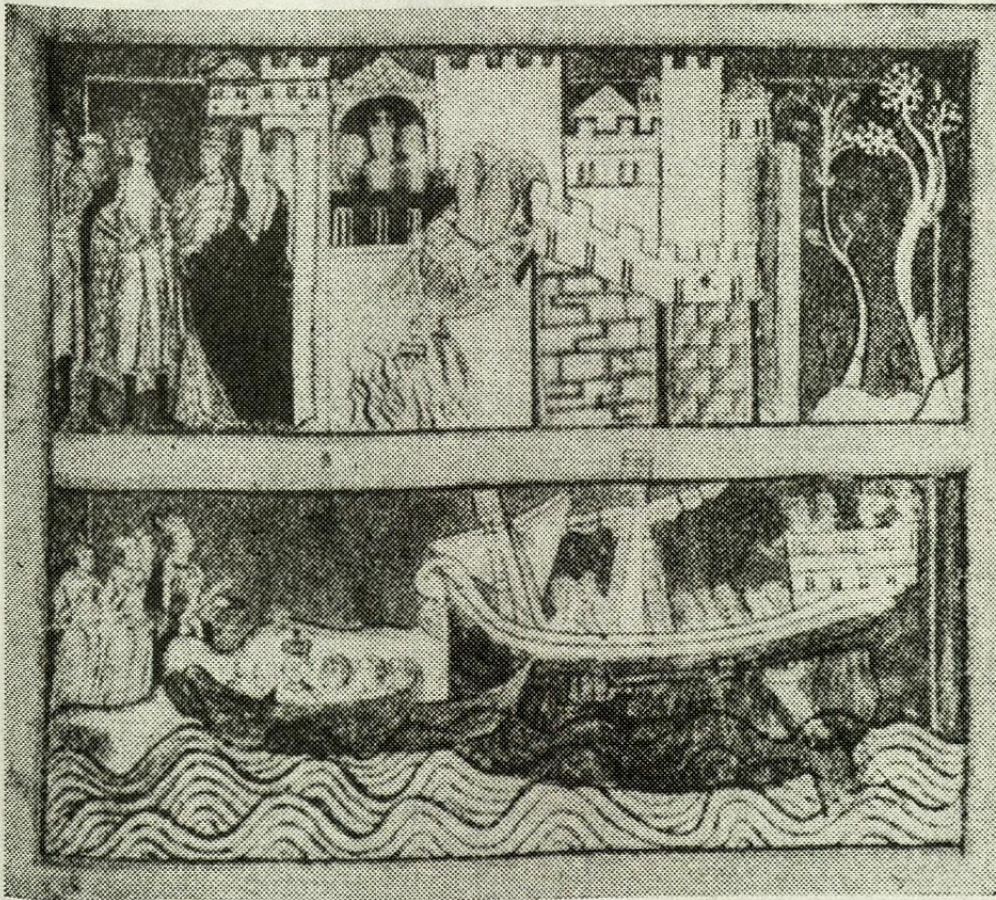
O amor improbe, sic vincis omnia...
Enea domine, quid est, quod audio?
Anna, quid audio, soror dulcissima? (99)

*Oh amor malvado, así vences todas las cosas...
 Enea señor, ¿qué pasa, qué escucho?
 Ana, ¿qué escucho, dulcísima hermana?*

III- IMPERATIVO Y VOCATIVO

En el poema 219, un verso revela uno de los preceptos de la orden de los “*clerici vagantes*”: “*In secta nostra scriptum est: ‘omnia probate’*” (“En nuestra secta está escrito: ‘probad todas las cosas’”). Esa experiencia total no es solo actitud, inclinación, gusto: es requisito de la secta, es orden.

El imperativo en su función apelativo-impresiva es un modo obligatorio, como el subjuntivo exhortativo, portadores de la voluntad del hablante. Como actos ilocutivos estas formas verbales, acompañadas usualmente por el vocativo, transmiten un mensaje cuya designación se hace perentoria y decisiva en virtud también de la entonación, como expresión de la modalidad de la intención. Estos actos de habla tienen el poder de influir en las conductas de los oyentes, en cuanto pragmáticos por excelencia, debido al efecto que producen sobre las voluntades y según la adecuada utilización de todos los recursos retóricos en la transmisión del mensaje. La intención o el *animus* de muchos autores-cantores es justamente obligar, ordenar, apostrofar: tan perentoria es la expresión de la voluntad, tan sugestiva es la conjetura de su efecto en los destinatarios de los cantos de los *clerici vagantes*.



De toda manera, la habilidad en el uso del imperativo afirmativo y negativo, del subjuntivo exhortativo como alternancia, sumados a los giros perifrásticos de la obligación, a las fórmulas rituales, permiten confirmar el completo dominio de la retórica del lenguaje, no solo en sus manifestaciones lingüísticas, si-

no también en las sociales y simbólicas, en particular en las revelaciones de arcanos tabúes.¹⁰ En efecto, esta función impresiva permite un despliegue de voluntades que testimonia la forma de vida, la conducta, los deseos, las denuncias y todos los aspectos más que se encuentran acuerpados en los grandes ejes semánticos de los *carmina*, testimonio profundo de un cuestionamiento a la ideología imperante. Estos actos de habla, entre los más insistentes en el corpus,

elaborados con frecuencia en función de la parodia, de la sátira, del apóstrofe, se convierten, por su fuerza representativa y evocadora, en otro recurso retórico, válido para construir y destruir una experiencia social.

En gradación de intensidad volitiva desde el deseo a la parodia, a la picardía, al apóstrofe, a la ridiculización de lo sagrado, a las construcciones perifrásticas, muchos versos revelan el virtualismo del *labor limae* (“erudición”) y el *ludus elocutionis* (“juego de la elocución”):

O vireat, o floreat, o gaudeat in tempore iuventus! (96)	<i>¡Oh, se fortalezca oh, florezca, oh, goce en el tiempo la juventud!</i>
Ama me fideliter! (136)	<i>¡Ámame con fidelidad!</i>
Veni, veni, venias, ne me mori facias ! (174)	<i>¡Ven, ven, vengas! no me hagas morir!</i>
Domicelli, surgite! Domicellas querite! (96)	<i>¡Jóvenes señores, levantáos! ¡Jóvenes niñas, buscad!</i>
Ad iacula! sit animus velox ad cultum virginis! (150)	<i>¡A los dardos! ¡Sea el ánimo veloz hacia el culto de las vírgenes!</i>
Ergo bibamus, ne sitiamus, vas repleamus! (201)	<i>Por lo tanto, ¡bebamos, no tengamos sed, llenemos el vaso!</i>
Incipit officium lusorum...	<i>Inicia el oficio de los juegos...</i>
Lugeamus omnes ... Ornemus! ...	<i>Lloremos todos... ¡Adornemos!</i>
Humiliate vos, avari, ad maledictionem! (215)	<i>¡Humilláos vosotros, avaros, hasta la maldición!</i>
Pereant fallaces et viri mendaces. (217)	<i>Mueran los falaces y los hombres mentirosos</i>
Sacerdotes, mementote, ... mementote tot et tanti, este sancti! (9)	<i>¡Sacerdotes, recordáos... recordáos tanto y tantos, sois santos!</i>
Haec nova gaudia sunt veneranda ... (228)	<i>Estos nuevos goces han de ser venerados...</i>
Hec, quam modo diligo, cunctis est amanda, ... in hoc est dammanda! (21)	<i>Ésta, que ahora amo, debe ser amada por todos,... en esto ha de ser condenada!</i>

Para concluir esta reflexión sobre los recursos retóricos impresivos, no se puede omitir la fuerza impresiva de las frases sentenciosas y de los aforismos consagrados por la autoridad de la tradición filosófica y literaria. La sintaxis del presente histórico, impone al texto un carácter de inmanencia, de criterio superior, de verdad revelada que evocan el poder mágico de las fórmulas sagradas y de las leyes, expresión de una voluntad inapelable, como en los textos arcaicos de la lengua latina; y en la componente didáctica de la literatura posterior, sarcástica a menudo ejemplarizante y solemne, la enunciación de estas estructuras insertadas en el discurso, es un mecanismo de seducción que pretende universalizar, desde lo específico, un criterio de valores generales sobre la conducta humana.

Unicuique proprium dat natura munus... (78) *A cada uno, la naturaleza da su propio peso...*

Quod de summis dicitur,
in imis teneatur. (191)

*Lo que se dice de los más elevados,
sea tenido en lo más bajo.*

Si tempus superest,
post cenam ludere prodest. (314)

*Si sobra tiempo,
es beneficioso jugar después de la cena...*

Clavus clavo retunditur, ...
amor amore pellitur. (121)

*Un clavo se despunta con un clavo, ...
el amor se impulsa con el amor.*

Día a día, de ciudad en ciudad, los clérigos y goliardos cumplen ese ritual de la comunicación: su canto, en apariencia despreocupado de las polémicas ideológicas y literarias, es solemne y pícaro a la vez, tierno y agresivo, conservador y audaz... en la clara intención de demostrar su inconformidad con las estructuras existentes.

Para toda intención hay un juego retórico especial; una vez construido en versos y música el mensaje, no hay más que iniciar una nueva peregrinación, romper el silencio de la oficialidad y de la liberación del espíritu y de la voluntad, entonar el canto y caminar, anunciándose con el consueto: "AUDIENTES AUDIANT"

NOTAS

- 1 Todos los fragmentos de los *Carmina Burana* han sido traducidos por la autora. Edición utilizada: Bischoff, B. (1979): *Carmina Burana*. München.
- 2 Prampolini, S. (1955): *Historia universal de la literatura*. UTEHA: Buenos Aires. pp. 407-442.
- 3 Marchese, C. (1973): *Storia della letteratura latina*. Principato: Milano.
- 4 Beristain, H. (1985): *Diccionario de poética y retórica*. Porrúa: México. p. 228 y siguientes.
- 5 Marchese-Foradella (1994): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel: Barcelona.
- 6 Rubio, L. (1984): *Introducción a la sintaxis estructural del latín*. Ariel: Barcelona. p. 92.
- 7 Juvenal, sátira III.
- 8 Virgilio, *La Eneida*. libro IV.
- 9 Ovidio, *Heroidas*, epístola 16.
- 10 Bally, cfr. (1935): *El lenguaje y la vida*. Losada: Ginebra. p.183 y siguientes.

BIBLIOGRAFÍA

Bally, Ch.,
1935 **El lenguaje y la vida**. Losada: Ginebra.

Bajtín, M.
1990 **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**. Alianza Editorial: Madrid.

Beristain, H.
1985 **Diccionario de poética y retórica**. Porrúa: México.

Curtius, F.
1989 **Literatura europea y Edad Media latina**. F.C.E.: México.

Eco, U.
1975 **Trattato di semiotica generale**. Bompiani: Milano.

López, A. y otros
1996 **Retóricas verbales y no verbales**. UNAM: México.

Lozano - Peña - Abril
1993 **Análisis del discurso**. Cátedra: Madrid.

Macaya, E.
1994 **"Libro de buen amor: el ludus de lo sagrado y lo profano"**. En: KANINA, Revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica, San José, vol XVIII (1).

Mortara, B.
1991 **Manual de retórica**. Cátedra: Madrid.

Orff, C.
Carmina Burana, Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin.

Perelmann - Albrechts Tyteca
1989 **Tratado de la argumentación**. Gredos: Madrid.

Prampolini, S.
1955 **Historia universal de la literatura**. UTEHA: Buenos Aires.

Rojas, J.
1995 **"Cantata vitalista"**. En: *Áncora, La Nación*. San José.

Ycaza - Moles
1978 **Carmina Burana. Cantos de Goliardo**. Barral: Barcelona.