

La representació prismàtica en Ausiàs March

Cèlia Nadal Pasqual
Universit  per Stranieri di Siena

1. Realisme psicològic i representació prismàtica

La representació prismàtica és una de les manifestacions del realisme psicològic d'Ausiàs March.¹ La premissa, per tant, és que l'obra d'aquest poeta pot llegir-se en els termes d'un realisme aplicat a l'àmbit de la *psiche*, incloent-ne l'experiència individual i els consegüents temptatius de comprensió i sistematització. Això implica que l'operació literària no figura que parteix de la realitat per anar més enllà d'ella, pels camins de la creativitat; sinó que orienta els camins de la creativitat en vers la realitat, transportada en el poema. La 'realitat' s'afrenta com a objectiu i no com a mitjà de la representació mateixa. Aquesta modalitat té conseq ncies sobre el pacte poètic i, per tant, sobre la lectura.

Naturalment, el fet que avui la psicologia medieval ens pugui semblar un saber rudimentari i en alguns aspectes fantasiosos no interfereix en l'actualitat del realisme psicològic de March, que no respon a un fenomen científic, sinó poètic. Alhora, es tracta d'una nova capacitat de 'mimetitzar' quelcom que, tant si és reconegut com si no pel coneixement o pel sentit comú general d'una determinada  poca, existeix i fa part de la condició humana. Ara bé, si, d'una banda, un poeta medieval com el nostre es revela sensible a certs elements del món interior que, en el seu context, no havien fins ara gaudit d'una tradició de representació s lidament realista; de l'altra, també passa comptes amb els límits de les categories de què disposa, de manera que aquesta fricció esdevé un altre element característic del seu discurs.²

Com es veur , si el cant I uneix les categories medievals de l'amor ins  a una estructura prismàtica i innovadora al servei de la representació dels diferents estats de consciència; el cant IX afronta de manera encara més directa la crisi o la tensió vers els sistemes de valors del moment, a partir d'una altra unió prismàtica capaç de relativitzar les certeses i les convencions més importants de la lírica d'amor.

2. Un muntatge prismàtic. El cas del cant I

Ax  com cell qui·n lo somni·s delita
e son delit de foll pensament ve,
ne pren a mi, que·l temps passat me té
l'imaginar, qu·altre bé no y habita.
Sentint estar en aguayt ma dolor,
sabent de cert qu·en ses mans he de jaure,

¹ La primera formulació de la representació prismàtica en March es troba a Nadal Pasqual (2019, 143-158) a partir d'una lectura del cant I en forma de comentari integral. De realisme psicològic i composició prismàtica també vam parlar-ne a la introducció de *Un male strano* i en el comentari del cant I incl s en el mateix volum (Nadal Pasqual & Cataldi, V-XXVIII i 95-100). Alguns elements de base te rica sobre el realisme psicològic poden llegir-se en el díptic d'articles Cataldi-Nadal Pasqual recollit en el volum *El pensament d'Ausiàs March* (2020, 29-51 i 53-75).

² Un cas que ho exemplifica és precisament el dels somnis –primer tema del cant I–, que en l' s literari medieval tendeixen a assumir un aspecte al·legòric i poc adherent a l'experiència onírica *di facto*. Pensem un segon en *La visió en somni* de Pujol, per citar una obra en la què hi apareix el mateix Ausiàs March, i en la diferència respecte a les representacions modernes, sobretot a partir de la psicoanàlisi. Avui, una obra que utilitza el somni amb finalitats de propaganda ideològica com és el cas de l'operació de Pujol no seria mínimament cre ble si no a partir de la renegociació del pacte poètic. Sobre *Lo somni* de Joan Pujol cfr. (Valsalobre, 105-135).

temps de venir en negun bé·m pot caure:
ço que és no res en mi és lo millor.

Del temps passat me trop en gran amor,
amant no res, pus és ja tot finit.
D'aquest pensar me sojorn e·m delit,
mas quan lo pert, s'esforça ma dolor,
sí com aquell qui és jutgat a mort
he de lonch temps la sab e s'aconorta,
e creure·l fan que li serà estorta
e·l fan morir sens un punt de recort.

Plagués a Déu que mon pensar fos mort,
e que passàs ma vida en durment!
Malament viu qui té lo pensament
per enamich, fent-li d'enuyts report;
e com lo vol d'algun plaher servir
li'n pren axi com dona·b son infant,
que si verí li demana plorant
ha tan poch seny que no·l sab contradir.

Ffóra millor ma dolor sofferir
que no mesclar pocha part de plaher
entre·quells mals, qui·m giten de saber
com del pensat plaher me cové·xir.
Las! Mon delit dolor se converteix;
doble's l'affany après d'un poch repòs,
sí co·l malalt qui per un plasent mos
tot son menjar en dolor se nodreix.

Com l'ermità, qui·nyorament no·l creix
d'aquells amichs que teni·en lo món,
essent lonch temps qu·en lloch poblat no fon,
per fortuyt cars hun d'ells li apareix,
qui los passats plahers li renovella,
sí que·l passat plaher li fa tornar;
mas com se'n part, l'és forçat congoxar:
lo be, com fuig, ab grans crits mal apella.

Plena de seny, quant amor és molt vella,
absença és lo verme que la guasta,
si fermetat durament no contrasta
en creure poch, si l'envejós consella.³

³ Les edicions modernes presenten discrepàncies pel que fa a la fixació del text (bàsicament, algunes es basen en *N* i altres en *A*). Cito sempre de l'edició de Bohigas (revisada, 2005) sense aspirar a la resolució d'aquestes diferències, que no alterarien la tesi sobre l'estructura prismàtica. Bohigas, com Ferraté, ha considerat *A* (les cursives de les citacions dels versos de March que seguiran són meves). D'altra part, el nostre cant és el primer segons la numeració de Pagès, que curà la primera edició moderna del cançoner de March (1912-1914) presumint un ordre cronològic o d'autor —que avui ja no es dona per cert. Segons ell, aquest cant podia comparar-se als planys pels amors de joventut de Petrarca (1925, 1). Sobre el tema de la lectura del cançoner de March segons el model petrarquista i amb especial atenció a la funció del cant I, vegeu (Cabré & Turró, 117-136).

El subjecte marquià fa sovint referència a la pròpia activitat interior –al seu fantasiar, a la memòria, a allò que imagina. En aquest cant fa referència al somni: «Axí com cell qui·n lo somni·s delita» és el primer vers, prou conegut. És clar que parla condicionat per models preexistents i per la posada en escena de la melancolia entesa com l’entenien els tractats medievals; però enmig de tot això hi ha un realisme, i no pel que fa als mers termes de l’activitat mental ni tampoc de l’experiència onírica, que el poeta fulmina en poques paraules (només se’ns diu que el somni és delitós) i que serveix per il·lustrar la disfunció del jo. És la disfunció culpable de qui confon el valor del món fantasiós/oníric amb el de les coses ‘reals’, una pínola moral que recorrerà tot el cant. El realisme, tanmateix, pot aparèixer combinat amb altres solucions, fantàstiques, al·legòriques, morals o d’altre mena; i en el cas del cant I, centrat en la descripció d’una dinàmica psíquica, el està més en el muntatge que en els materials.

Com tantes altres vegades, el poeta parla del dolor d’amor (una història que es revela definitivament en la tornada). En particular, parla del patiment que provoca l’enyorança de temps millors, que es recorden, però que, com els palers d’un somni, són absents i de per si vans. La reelaboració d’aquest motiu, de vasta tradició literària, permetrà al poeta de centrar-se en una condició psicològica ben concreta, obsessiva, basada en dues postures contràries: una de folla, quan el jo rebutja una visió del seu present diguem-ne ‘col·locat en el temps’ (això es manifesta des de la primera cobla, quan diu que els records del passat han colonitzat per complet la seva imaginació); i una altra de lúcida, quan és capaç de reconèixer el règim d’evasions en què viu. Ho mostren aquests versos, en què destaca l’ús de verbs de coneixença:

Sentint estar en aguayt ma dolor,
sabent de cert qu·en ses mans he de jaure (I, vv. 5-6)

Tanmateix, conèixer l’error –i el preu que n’ha de pagar–, no impedeix al jo deixar de cometre’l, la qual cosa conforma un cercle viciós fet de pèrdues i recuperacions dels diferents estats d’evasió i lucidesa, acompanyats d’altres estats de delit i dolor:

D’aquest pensar me sojorn e·m delit,
mas quan lo pert, *s’esforça ma dolor*, (I, vv. 11-12)

Dit d’altra manera, pel jo, centrar-se en el pensament que el delita implica un estat psíquic en què només li importa el present de la imaginació (focalitzada en el passat) i, per tant, un present inconsistent i retallat. En un moment donat, el principi de realitat se li imposa, i amb ell, el dolor de veure que allò que totalitza la seva ment és quelcom que ja ha perdut. Aquest canvi de panorama li fa augmentar el patiment, per la qual cosa el cercle viciós pren la forma d’una espiral de dolor creixent:

doble’s l’affany après d’un poch repòs, (I, v. 30)

Tot això, tanmateix, tal com expressen els gerundis, s’esdevé tot alhora: al jo, el temps passat li té l’imaginar *sentint* i *sabent* com serà afrontar el temps futur, i aquesta capacitat de registrar el què li passa no el frena alhora de tastar els palers falsos i nocius, dels quals declara que *no sap* com fugir (v. 27): no es tracta només d’una discrepància entre idea i acció, sinó d’unes *defallances* de la consciència que comparteixen escenari amb la luciditat. L’experiència d’aquestes dues coses, per tant, és simultània i alhora desarticulada: una contemporaneïtat viscuda com a alternació (cfr. Nadal Pasqual 2019, 155-156).

D’aquí la composició prismàtica, que s’estructura a partir de tres plans de l’arquitectura del cant, o sigui, de tres ordres d’elements que componen el text: el primer és el món intern del jo, que beu de la tradició moral, filosòfica-natural i dels sabers

aglutinats entorn de la malaltia d'amor.⁴ La dinàmica que té lloc al seu interior és descrita pel subjecte a partir de formulacions de caràcter sistemàtic (basta tornar un moment als versos a penes llegits, amb formulacions com “*quan lo perd [el delit]...*”, que equivalen a “cada vegada que perd el delit, [passa la mateixa cosa]”).

Aquest paisatge psicològic, d'altra banda, també se'n ilustra a partir de la narració d'altres situacions, tendencialment dotades de trama pròpia, amb personatges i àmbits diversos, i que constitueixen el segon ordre d'elements. La utilització d'aquestes històries en forma d'analogia, importants per la seva quantitat (una per estrofa), produeix un discurs ple d'insercions. Totes posseeixen un discret efectisme, potser fins i tot morbós, amb situacions una mica de crònica de successos (com la mare que enverina el fill o el malalt golós) i amb trames de girs inesperats (per exemple el condemnat a mort a qui se li perdona la pena i a l'últim moment resulta que l'indult no era veritat, o l'ermità que fa una trobada inesperada).

El tercer ordre és sens dubte la tornada, que permet entendre que el torbament del subjecte deriva d'una història sentimental amb Plena de seny i que mostra la dinàmica psicològica no ja a la llum del món intern i individual sinó a la llum social i relacional de la civilització de l'amor cortès.

Alguns crítics han percebut que l'encaix de les parts en el poema, o sigui l'articulació i coherència entre aquests tres ordres, constitueix una qüestió problemàtica, i han considerat la tornada i/o els símls 'deslligats' del cos del poema. En particular Pagès, al seu *Commentaire* (1925), considera que la tornada manté una relació “assez subtil” amb el cos del poema, mentre que Di Girolamo (296) defineix com “làbil” el nexce conceptual entre la tornada i el cos del text. Walters (21-24), per la seva part, analitza les imatges del cant I com a independents de la interpretació analògica i entén que el model de les poesies de March no es basa en la unitat sinó en la disparitat. Ara bé, els símls presenten una autosuficiència interna (en el sentit que són narracions que s'entenen per si soles) i es lliguen al discurs que el jo fa sobre ell mateix a través d'una innegable funció analògica, ni que sigui en sentit formal (al jo li passa *com* als protagonistes d'aquestes altres narracions). Per què desperten inquietuds i què té de particular la relació entre el discurs introspectiu del jo, els símls i la tornada?

Val a dir que els dos primers ordres no s'organitzen només per acumulació, amb la resemantització final de la tornada; sinó també per correlació i per unió de retalls. Les parts del text funcionen com a superfícies de distribució de matisos, però també com a parets d'un mateix cos (com a versions d'una mateixa experiència), que és el que configura una representació prismàtica del jo. Ja s'ha vist com les fases del cercle viciós s'encadenen per mor d'una intermitència dels estats de la consciència; a cada estat, llavors, correspon una escena, un personatge o un aspecte de les històries de les analogies. Dit d'altra manera, les analogies permeten 'historiar' de manera diacrònica i mitjançant un ordre de successió cronològica dels fets allò que pel jo és una experiència cíclica i aglutinada. El subjecte, per tant, troba en elles una mediació externa i un repertori d'ocasions que li permet dispersar de forma ordenada i narrativa una condensació de pulsions contrastants, d'alteracions, de discontinuïtats i de “dissociacions” de si mateix:

⁴ El jo recorre al tòpic del passat com a temps millor i el desenvolupa en una declinació malaltissa. Per a l'estudi de les fonts d'aquest tòpic –notables, de Boeci a Dant– i d'altres elements, vegeu en especial Badia (1993, 167-180) i Pujol & Gómez (93-100). Terry recorda que la imaginació medieval consisteix en l'evocació i no en l'evasió de la realitat (17-26). En aquest cas, però, la imaginació ha esdevingut obsessiva, i el trastorn que se'n deriva provoca el que avui reconeixem com a evasió pràctica (del present 'real', de les conseqüències dels propis actes, del judici integral sobre les situacions, etc.). Així Antonio Gargano: «i fantasmì si muovono verso i realia e verso le impressioni [...] nel soggetto finisce per generarsi quel disordine malinconico proprio dell'insania» (149-177). Sobre l'afectació de la melancolia vegeu, entre altres, Badia (1997, 30-58.), Tonelli (337-359) i Pinto.

un esguard intrapsíquic realista difícil de disposar en un discurs de tipus sistemàtic a tres-cents seixanta graus.

Així, els esdeveniments psicològics que el jo viu en la circumstància d'enyorament malaltís resulten ser extensibles a altres casos que no tenen res a veure amb el món de les passions ni amb una relació sentimental anàloga a la que ell pot tenir. Per això, per cometre els mateixos vicis i viure els mateixos esdeveniments –no a tall de trama sinó de dinàmica–, no cal trobar-se en un context amorós. La varietat de contextos cridats en causa a través dels símils té clarament a veure amb la càrrega moral del cant i amb els seus dispositius patètics, com han desmoltat lectures anteriors. A aquestes lectures hi afluixen la psicològica, que focalitza la representació de la *psiche* (i no l'estudi de l'ús dels sabers medievals sobre la ment, que és una operació fonamental però diferent). Des d'aquest punt de vista, la varietat de contextos que introdueixen els símils té a veure amb el fet que, gràcies “als altres” (el qui somia, el condemnat, la mare amb el fill, el malalt, l'ermità) el poeta obre l'abisme dens de la seva condició; i ho fa de diverses maneres.

Una és treballant per seccions, per la qual cosa el moviment de reincidències que caracteritza la vida interior del jo es trasllada en unes històries que, en canvi, no suggereixen una dinàmica obsessiva constant i repetida, si de cas els seus segments en forma d'ocasió única i fins i tot definitiva. La possibilitat del cicle (del cercle viciós), pel jo, té a veure amb el fet que, quan es comet l'error, no pot pensar que tot el cicle es reproduirà (cfr. vv. 27-28); per tant, la seva roda continua i va repetint el mateix gir.

Una altra manera d'indagació, llavors, és posar esment en la discontinuïtat de la consciència que li produeix el despreniment de parts d'ell mateix. Hi insisteixo: en els símils, la vida interior es projecta en escenes on aquestes parts esqueixades i discordants s'encarnen en personatges diferents. Això permet representar per separat totes les veus d'una situació que el jo aglutina tot sol, o sigui, la pròpia polifonia interna. Ho fa assumint el paper del condemnat, però també el dels que li fan creure que no l'executaran; assumint el paper del fill, però també el de la mare, etc.; com qui té, és clar, el pensament per enemic (i ja són dos).

Aquest fraccionament, com dèiem, permet parlar de la gradació de la consciència –que resulta més o menys malmesa segons el jo es trobi en una fase o altra del seu cercle viciós– perquè els personatges escenifiquen el què pel jo és un repertori de maneres de sentir i la seva discontinuïtat. Una d'aquestes maneres és la d'accedir a una convicció que el pot fer canviar de rumb, però que, en lloc de ser percebuda com a fruit del seu jo actiu en el pensament que produeix la convicció, es percep com a fruit d'un jo que és víctima passiva d'un engany (de fet, el condemnat és una víctima de la mentida d'uns altres, tot i que en el cas del jo es tracti d'un autoengany). El subjecte també pot sentir un moviment seu com a fruit d'una debilitat moral (com la mare que dona verí al fill o com el malalt que cedeix al mos). En aquest últim cas, la consciència seria menys dissociada, ja que es representa el moviment de la temptació (de l'autotentació); i, en canvi, ho seria molt quan sent la pròpia acció com una cruel epifania que arriba des de fora o com un esdeveniment incontrolable del destí (l'ermità i el cas fortuït). En definitiva, l'esdeveniment és sempre el mateix; el que canvia són les maneres de registrar-ho, que fluctuen. Sense aquesta fluctuació, no hi hauria l'estructuració de la dinàmica.

Es tracta de processos d'automanipulació, autosabotatge i dissociació que intervenen en el seu quadre de perversió i que el poeta tradueix en forma de plots, els dels símils (on es manifesten diversos principis de la gramàtica de les emocions, com és el del principi de l'enveja intrapsíquica o el d'irradiació i desproporció dels vv. 31-32: «sí co·l malalt qui per un placent mos / tot son menjar en dolor se nodreix»). Ausiàs March, per tant, parla de la intensitat de l'experiència emotiva sense deixar-ne de banda els mecanismes, i parla d'aquella part que més costa inserir en un discurs lògic i sistematitzat. Per això,

les estratègies compositives basades en la complexitat polièdrica del text restitueixen allò que resulta menys obvi als pressupostos culturals. En aquesta restitució hi ha el realisme.

Com és clar, de l'operació i muntatge també en fa part la tornada, amb aspectes semblants als símls, ja que en ella s'arriba no només a la comprensió d'un diagnòstic (el mal del poeta com a melancolia d'amor) sinó, com ja s'ha dit, a una enèsima projecció en un escenari extern al mental. En altres paraules, el món dels rituals de la civilització cortesa, no només ofereix una possibilitat de col·locació, sinó també de correlació (com en els símls), i això passa a través de l'eco d'elements que ja havíem trobat a les comparacions: o no són, els envejosos de la tornada, un equivalent als personatges que assumeixen les funcions destructives, o autodestructives pel jo? A part de les males llengües (en relació amb la qual és inevitable no pensar en l'enveja intrapsíquica), l'amor és molt vella i quan ha de passar comptes amb l'absència, s'arrisca a deteriorar-se. O sigui, quan l'element principal de la història (ara l'amor) ha fet un camí en el temps (pensem amb el «lonch temps» de la història del condemnat o de l'ermità: «he de lonch temps la sab e s'aconorta», «essent lonch temps qu'en lloch poblat no fon,») de manera que, en una etapa ja madura, compta amb un passat millor (a saber, sense absència), s'acompleixen les condicions de vulnerabilitat que el poden destruir, a no ser que s'imposi la fermesa (com sembla que en un primer moment s'havia imposat en el condemnat i en l'ermità, que, travessat un procés d'elaboració, s'havien resignat obtenint consol i el conteniment de l'enyorança). Per la seva part, l'altra condició (que no es faci cas de les males llengües) també recorda quan el pensament enemic fa presents enutjos i verins, el plor del nen que manipula la mare, etc. L'absència, per tant, reclama una forta soliditat, ja que s'entén com a paisatge insidiós de la caiguda. Tots els protagonistes dels símls disposen del seu paisatge insidiós, i sembla que tots cauen. La particularitat de la tornada és que ara la situació pertany a la circumstància biogràfica de qui parla, però l'estructura és la mateixa. Parteix, això sí, d'una formulació d'hipòtesi o de sentència general (el verme guasta l'amor vella *si* la fermetat no contrasta i *si* no es fa cas a les males llengües).

El cant I, per tant, precisament perquè parla de la disgregació interna del jo, no és un mirall trencat i desunit. És un poliedre únic fet de cares confegides i on cada una d'aquestes cares pot recollir, en el pla de la *psiche*, fenòmens que van de la disgregació mateixa a la condensació. El resultat construeix efectivament un cos únic, on les arestes són les cicatrius que han permès la unió de les cares separades, o sigui, un prisma.

3. Prismes i polifonia ideològica (a partir del cant IX)

Amor se dol com breument yo no muyr,
pus no li fall, per ésser de mi fart;
car sos mals ginys m'an portat en tal part
que mon delit és quant de plor abuyr;
e de mon dan yo no só malmirent,
car só forçat d'entrar dins tal presó,
que·l seny tinch pres, l'arbitre y la rahó;
Amor ho té per seu forçadament.

Yo faç tot quant me diu lo pensament,
e si hagués tant seny com Salamó,
ffóra tot poch no dar occasió
que no temés a son gran manament.
Cell qui no sent què pot fer molt amar,
yo li perdó si de mi·s va trufan;

Píramus volch morir passat d'un bran,
e per senblant mort Tisbe volch passar.

Si no és pech, qui·s deu meravellar
d'algun cas fort qu'esdevenga·n l'aman?
L'om fora seny no pot ser ben usan.
Tal me confés; donchs no·m vullau reptar.
Amor ha pres lo carch, si·n res fallesch,
car só abstret de seny e de saber
e res no faç en contra son voler;
desijant be, la dolor li graesch.

Stant a part e sol, yo m'enpeguesch,
ymaginant ço que deuria fer;
d'executar no dech haver esper,
puys lo primer assaig no enseguesch;
l'imaginar Amor me vol rependre,
tan larguament ab vergonya·m refrena!
Com se farà que ab cara serena
haja poder de ma rahó estendre?

Los fets d'Amor yo no pusch ben entendre;
de grans contrasts m'opinió es plena;
hor·à·n lo jorn que no sent ulla pena,
pensant en ço que vinch a l'arma rendre.
Si altra veu l'imaginar m'i porta,
per dar senyal que yo sia cregut,
suplich la mort qu'en tal cas me ajud;
e si no·m val, ma veritat jau morta.

Lir entre carts, fins a veure la porta
de mos delits sobirans son vengut;
no y he toquat, ans me'n torn com a mut,
e per tornar ja trob la via torta.

El cant IX presenta algunes semblances amb el cant I: primer, perquè, si des de l'inici el jo parla del seu estat d'enamorament agut fins al punt d'haver de lidiar amb la mort, no és fins a la tornada que la seva situació concreta s'acaba d'enquadrar —en aquest cas, ho fa dins el tòpic de l'amant emmudit.⁵ I segon, perquè, tot i que el poema no està estructurat per símils, les reflexions del subjecte es recolzen en la contraposició d'uns personatges portadors de visions discrepants.⁶ En un extrem d'aquesta diferència, hi ha la lectura del món a través de la saviesa i el seny, encarnada per Salomó; i en l'altre, l'aproximació tràgica i radical representada per la parella de Píram i Tisbe que, enamorats, es lleven la vida l'un per l'altre. En un cant aparentment senzill, el model equilibrat de la raó, el del tràgic-heroic i el de les convencions de l'amor de la lírica medieval i els seus tòpics

⁵ Ja a partir del vv. 25 i sg. es dissenya una escena que anticipa el que després podrà ser més clarament llegit dins el tòpic de l'enamorat que no gosa declarar el seu amor. El jo parla de vergonya, tot i que per vergonya podem entendre no només timidesa, sinó per a què la dama pensi que les seves intencions no són honestes (cfr. Ruiz Ruano).

⁶ Una primera formulació, tot i que molt sintètica, de l'articulació de les visions discrepants a partir de la noció de 'polifonia ideològica' es troba al comentari del cant IX de Nadal Pasqual & Cataldi (106-110).

coexisteixen i cerquen tàcitament una col·locació, un establiment de l'ordre d'hegemonies.

De fet, el mateix jo que declara d'identificar-se amb el model d'amor ultrat, també filtra, en alguns passatges, una idea ambigua o fins i tot crítica del servei d'Amor. Ja la primera cobla, l'acció d'Amor es descriu com a cruel i s'utilitza l'expressió «sos mals ginys» (v. 3) per referir-se als seus estratagemes. El jo sent la violència del seu amo, que li ha usurpat les facultats internes amb uns gestos de constricció patents en el lèxic («tal presó», «forçat», «tinc pres», «forçadament»). Aquí, el problema no és la coherència interna del paradigma de l'amor a ultrança: el jo, de fet, s'hi adequa perfectament, es reconeix en aquesta tipologia d'amador i es declara mereixedor del dany que pateix (v. 5). El tema, més aviat, és la multiplicitat de graelles interpretatives del discurs i com totes elles aporten aproximacions i valoracions diferents del mateix fenomen: aquest enamorament extrem que per segles ha caracteritzat la raó de ser dels nobles amadors de la lírica medieval.

La polifonia de punts de vista, doncs, implica la confrontació de diversos sistemes de valors, cada un amb la seva ideologia i lògica interna, i que en el cant es construeix a partir de materials de diversa procedència i natura: en les cobles tres i quatre veiem els referents ja citats de Salomó (d'origen bíblic) i Píram i Tisbe (d'origen clàssic). Aquest últim cas és un precedent que permet al poeta d'inscriure el seu estat en una tradició alta i segons la qual la demostració d'amor es considera un motiu digne de ser pagat amb la vida. Havíem vist sovint, en un discurs sobre el sacrifici tràgic per amor, reflexions entorn a la disfunció de les potències de l'ànima? Alguna veu que posàs en relació el suïcidi passional i l'experiència d'amor radical amb un discurs de tipus tècnic sobre com aquest estat d'enamorament és capaç d'interferir en el lliure arbitri i en la raó? Ausiàs March ho fa normalment.

Més angles de visió: en aquest cant se'ns parla dels 'ulls comuns' de la gent; de les consideracions de tots aquells que, per falta d'experiència o per grosseria d'enteniment, o bé se'n riuen dels efectes extrems que pot provocar un amor d'aquesta natura, o bé no els entenen. Paral·lelament, llavors, també comptam amb el doble punt de vista del jo sobre ells, que o bé els comprèn i perdona, o bé els acusa, ja que hi hauria una explicació clara (i segons el model tràgic, admirable i coratjosa) del fet que un enamorat com ell es comporti talment un fora-seny (vv. 19-20). És, naturalment, una qüestió de perspectiva; en aquest cas, de com el jo reacciona de dues maneres diferents en veure la seva imatge en un mirall, o sigui, en els ulls dels altres (que restitueixen dues visions al seu torn diferents: de befa i de meravella).

De fet, aquests espectadors anònims són la cara humil del rei Salomó –el rei del seny– que, de la mateixa manera que els herois, gaudeix d'un estatus moral elevat dins el seu propi paradigma. És clar que es tracta d'un model els valors del qual el jo (re)coneix, però al qual no encaixa perquè ha perdut el sentit comú (v. 22).⁷ Aquesta condició, que li impedeix representar les virtuts de l'home sensat, és el que reafirma la seva adequació als pressupostos del model d'amor extrem. El cant IX acara explícitament una cosa amb l'altra.

«Stant a part e sol, yo m'enpeguesch» és el vers que mostra el jo entotsolat i reflexiu. S'introdueix un sentit que sembla de deure ètic vers si mateix, imaginant “allò que hauria de fer” (v. 26) i l'element de la vergonya que li ho impedeix. El jo, per tant, concebria una missió, però quan la projecta mentalment, estimula una emoció que li impedeix d'executar-la. La imaginació sembla aquí una facultat mental que l'amant prova d'exercir per arribar a un objectiu, però Amor la hi vol «reprendre» (v. 29), com ja abans li havia

⁷ Notable, en aquest sentit, és el nombre de vegades en què en aquest cant hi apareixen les paraules 'seny' i 'raó' i quina connotació se li atribueix a cada punt.

pres el seny, l'arbitre i la raó (v. 7). Arribats a aquest punt, aquella entrega total de l'enamorat al servi d'Amor es deforma; perquè si d'una part el jo troba un sentit, que podia ser aparentment contradictori a causa del patiment que la situació genera, però d'alguna manera compensat pel propi convenciment –com havia declarat ell mateix, parlant del voler d'amor:

e res no faç en contra son voler
desijant be, la dolor li graesch». (vv. 23-24)

De l'altra part, al llarg del seu discurs va introduint altres reflexions sobre aquesta convicció que la relativitzen. Un model tan radical com l'heroic, tanmateix, no admet relativitzacions. L'única manera que el poeta té per fer-ho és mitjançant el pensament subjectiu del jo, que recull l'experiència i els propis balanços i, amb això, l'acarament de les convencions que marquen els gèneres literaris i les corresponents concepcions de l'amor.

En definitiva, el que ara veiem és un enamorat que es plany en la resistència a una intervenció d'Amor, que passa per l'assetjament de la imaginació i que, vist que el jo ha fallit en fer el que es proposava, el porta a preguntar-se com serà possible que amb cara serena tingui el poder de desplegar la pròpia raó (vv. 31-32). Sanitat *vs* patiment que 'afina', per dir-ho amb poques subtileses.

Qui troba plaer en la sofrença amorosa aconsegueix exitosament un clàssic horitzó d'expectatives: aquell que ha motivat els esforços i enaltiments dels grans amadors de la tradició, i els ha portat a demostrar el seu estatus –un estatus superior al dels amants mediocres que amb el seu seny comú no són capaços d'accedir a aquest tipus de prova i a la contradicció que els comporta. El fet, però, és que ara això mateix apareix sota la forma d'una problematització, no d'un programa. I és que, si abans el jo s'ha lamentat dels pecs, ara és ell a declarar «Los fets d'Amor yo no pusch ben entendre» (v. 33), variant el punt de vista i formulant la contradicció des d'aquesta nova focalització típica de March –la de l'experiència en directe, paral·lela a la de la teoria general–. Dit d'altra manera, si abans el subjecte d'alguna manera havia adherit al gest heroic de Píram i Tisbe i s'hi havia emmirallat, ara declara el continu estat de pena que li provoca la idea d'haver de morir o “retre l'ànima” per amor (v. 35-36). Al mateix temps, però, també sent que la mort pot ser l'única prova, la major i definitiva, de la seva veritat d'amor, i llavors, es mostra prompte a morir (vv. 39-40).

El que compta no és tant aquest moviment sinó el dels canviaments de graella amb què es rastreja la situació, que són en definitiva una constant del cant. A partir d'aquests patrons i punts de vista sembla que el subjecte passa de comprovar l'adequació d'ell mateix a un model d'amor extrem o a reivindicar la coherència del propi comportament 'estrany' a l'interior del sistema a què respon (vv. 17-24), a rellevar les pròpies contradiccions emergides en l'experiència. L'experiència individual és, per tant, un important escenari realista per a la confrontació de dues 'opinions' que al seu torn corresponen a dos models culturals que abans s'havien presentat en un altre context.

En els últims versos, amb la descoberta explícita del típic problema de no aconseguir comunicar l'amor a la dama (una comunicació que obriria pas a la reciprocitat i a l'entesa), es confirma la dificultat de viure un amor extrem que estalviï mort. En definitiva, i com preveu una tradició consolidada però que no encaixa amb la de l'amor heroic, el jo s'ha trobat enmig de dos camins o maneres de demostrar l'amor: trucant a la porta de Llir entre cards, o sigui, parlant-li (seguint els propis desitjos sobirans) o restant mut (sotmès a les penes del mandat cruel d'Amor, que venç). El jo, per tant, no figura que se sacrifiqui, sinó que no aconsegueix l'amor i, amb ell, la salvació feliç que li

proporcionaria la dama –val la pena recordar que Píram i Tisbe demostren el seu gran amor amb la mort, i que aquesta mort també és causada per un problema de comunicació, però de ben diversa natura: per un malentès. En la retirada (el “tornar” del v. 44), el jo veu els estralls provocats pel silenci: el camí empitjorat de les passions d’amor, d’un Amor que es dolia de com el jo encara fos viu.

En definitiva, el jo es confessa sempre enamorat, l’element prismàtic està en el fet que variï la perspectiva des de la qual aquesta condició es mira, amb diversos observadors que la posen a la llum d’un o l’altre model o visió del món en la que les coses prenen un determinat sentit. Cada model comporta els propis pressupòsits i conseqüències, i no requereixen una compatibilitat. Així, la crueltat d’Amor descrita al començament pot incrementar el mèrit de l’entrega, que és el pressupòsit sobre el qual s’ha construït la imatge del màrtir d’amor o de l’afinament, o pot ser un antiexemple de sanitat mental, un defecte per excés de vergonya o un obstacle al reconeixement. La Tardor Medieval és potser el context directe de la relativització de la suficiència d’aquests codis, cridats en causa a partir d’una polifonia inharmònica i amb el melancòlic final de la via torta; una operació que potser llegim millor en la distància, i que no deixa de banda la dimensió existencial inquieta d’un jo que indaga l’experiència interior i n’interroga fortament les categories i les eines de comprensió.

Comptat i debatut, el realisme psicològic i la representació prismàtica són els fils principals d’una tesi de lectura transversal de l’obra d’Ausiàs March. Ambdues categories s’extreuen de la mateixa lectura dels textos, i es presenten com a eines crítiques dirigides a descloure’n el sentit que aquests poden continuar produint avui; o sigui, la raó per la qual continuam a llegir-los més enllà del significat que tingueren i del valor històric que constitueixen com a producte literari del passat.

Obres citades

- Badia, Lola. “Notes per a la interpretació del poema 1, «Axí com cell qui'n lo somni's delita».” A *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*. València & Barcelona: IUFV - PAM, 1993. 167-180.
- Bohigas, Pere. *Poesies. Ausiàs March*. Ed. revisada per Amadeu J. Soberanas i Noemí Espinàs. Barcelona: Barcino, 2000.
- . “Ausiàs March i l'enciclopèdia natural. Dades científiques per a un discurs moral.” A Rafael Alemany ed. *Ausiàs March. Textos i contextos*. Barcelona: PAM, 1997. 30-58.
- Cabré, Lluís & Jaume Turró. “«Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario»: la poesia 1 d'Ausiàs March i la tradició petrarquista.” A *Cultura Neolatina* LV 1-2 (1995): 117-136.
- Cataldi, Pietro. “Ausiàs March, un poeta che pensa.” A Anna Alberni, Lola Badia & Raffaele Pinto eds. *El pensament d'Ausiàs March*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2020. 29-51.
- Di Girolamo, Costanzo. *Ausiàs March. Pagine del Canzoniere*. Milano: Luni, 1998.
- Ferraté, J. *Les poesies d'Ausiàs March*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Gargano, Antonio. “Per una lectura di «Així com cellqui'n somni's delita».” A Anna Alberni, Lola Badia & Raffaele Pinto eds. *El pensament d'Ausiàs March*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres. 149-177.
- March, Ausiàs. *Poesies*, a cura de Pere Bohigas, edició revisada per Amadeu Soberanas & Noemí Espinàs. Barcelona: Editorial Barcino, 2005.
- Nadal Pasqual, Cèlia & Pietro Cataldi. *Ausiàs March. Un male strano. Poesie d'amore*. Torino: Nue. Einaudi [traduzione con commento e apparati], 2020.
- Nadal Pasqual, Cèlia. “El cant I. Comentari, estratègia compositiva i món intern.” A *Rivista di Studi Catalani RiSCat* 9 (2019): 143-158.
- . “El pensament sincrònic en l'obra d'Ausiàs March.” A Anna Alberni, Lola Badia & Raffaele Pinto eds. *El pensament d'Ausiàs March*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2020. 53-75.
- Pagès, Amadeu. *Les obres d'Auzias March*. Barcelona: IEC, 1912-1914.
- . *Commentaire des poésies d'Auzias March*. París: Champion, 1925.
- Pinto, Raffaele. *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*. Roma: Aracne, 2010.
- Pujol, Francesc & Francesc Gómez. *Ausiàs March, Per haver d'amor vida*. Barcelona: Barcino, 2008. 93-100.
- Ruiz-Ruano, Míriam. *Vós i jo entre els antics. Fonts i influències de la literatura catalana medieval*. Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2020.
- Terry, Arthur. “Ausiàs March and the Medieval Imagination.” A Nigel Griffin *et al.* eds. *The Discerning Eye. Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*. Oxford: The Dolphin Book, 1994. 17-26.
- Tonelli, Natascia. “Fra tradizione letteraria e tradizione scientifica: qualche sondaggio sulla fisiologia dell'amore in Ausiàs March.” A Benedetta Aldinucci & Cèlia Nadal Pasqual eds. *Ausiàs March e il canone europeo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2020. 337-359.
- Valsalobre, Pep. “Joan Pujol: una lectura contrareformista d'Ausiàs Marc.” A *Estudi General. Literatura i llengua catalanes a l'edat moderna*, 1994, vol. 14, 105-135.
- Walters, Gareth. “«Així com cell qui en lo somni's delita (I). Ausiàs March: el poema i la descoberta del lector.» A Albert G. Hauf i Valls ed. *Lectures d'Ausiàs March*. València: Fundació Bancaixa, 1998. 21-40.