ROBERT ARCHER

PROBLEMES D'UNITAT I D'ESTRUCTURA EN TRES POEMES D'AUSIÀS MARCH

1. *INTRODUCCIÓ*

Aquest paper presentarà una aproximació a un grup de tres poesies d'Ausiàs March —les XXVI, XXXI i XXXII— on es fa evident un dels aspectes més característics de la seva obra. Aquest aspecte l'ha definit Pere Bohigas amb tota la concisió que caracteritza l'estudi preliminar de la seva edició, posant-lo al capdavant de la seva discussió de l'estil del valencià: «es nota el seu caractersític dualisme de discurs poètic que contínuament ens transporta de la disquisició doctrinal a la confidència, o fent el camí invers, des d'un estat personal a l'elucidació d'un fet d'ordre moral. D'ací el canvi de to que opera en molts dels seus poemes.» [1] Les composicions que em proposo d'examinar manifesten totes tres un «dualisme» especialment marcat. En les estrofes completes es desenvolupa un tema moral per a acabar amb una tornada en la qual s'introdueix, de sobte i inesperadament, un context personal. March no ens dóna cap indici obvi de com hem de relacionar l'una part amb l'altra, de tal manera que deixa que el lector solucioni com pugui els problemes del sentit global i de la coherència de cada poema. Això són problemes de poètica —poètica en el sentit més ampli de la paraula, és a dir, no tan sols els procediments poètics que empra March, sinó també les convencions que proveeixen els «models» que determinen el mode de lectura d'un poema marquià determinat, juntament amb els processos mentals implícits en aquella lectura. Això caldrà aclarir-ho, i per tant

1. Pere BOHIGAS (ed.), *Ausiàs March. Poesies*, 5 vols. (Barcelona 1952-59), I, p. 109. Per als poemes comentats aquí empro el text d'aquesta edició.

voldria prologar aquest estudi amb uns breus aclariments del seu punt de partida crític.

Ens trobem davant d'uns textos del segle XV valencià. No cal dir que aquests no s'entenen si no estem disposats a veure'ls dins de la perspectiva històrica que forneixen els nostres coneixements de la literatura europea de l'època, tant profana com religiosa, dels llocs comuns del pensament medieval, i de la peculiar manera d'ésser literària d'Ausiàs March, entre d'altres factors. Aquesta perspectiva, però, l'hem apresa des del nostre segle, i encara que fos objectivament correcta i comprensiva, no podríem deslligar-la d'aquella visió particular del món que s'arrela en el moment en el qual, i des del qual, llegim, un moment entranyablement vinculat a aquell complex d'ideologia i de condicionaments intellectuals i emocionals que són l'home o la dona moderns. La nostra visió de l'edat mitjana és fundada en la consciència del segle XX. I el fet és que l'única experiència de textos com els de March al nostre abast és la que ens facilita aquella visió particularment nostra. Per altra banda, aquells textos no *són*, no tenen vida, no són més que uns gargots manuscrits o unes lletres d'impremta si el lector, com el príncep davant de la bella dorment, no hi aporta el bes màgic de la seva lectura. D'ací la importància, quan tractem d'explicar-nos el sentit d'una obra com la de March, d'exterioritzar allò que nosaltres hi aportem, de definir-ne la poètica. El poema *és* allò que nosaltres llegim. No per això hauríem de descomptar la possibilitat que la nostra experiència d'un poema de March coincideixi amb la dels seus lectors contemporanis. Quant a l'aspecte de la poètica de l'obra de March que voldria comentar ací, aquesta afinitat em sembla fins i tot probable, perquè hi entren uns supòsits la constància dels quals és objectivament comprovable.

La manca d'un sentit global aparent en el grup de poemes que comentem ens presenta el problema de trobar-ne un. Podríem demanar-nos per què, en efecte, ens sembla necessari que hi hagi aquest sentit. I la resposta hauria de ser, òbviament, que March ha collocat dos tipus de discurs, un de moral i l'altre personal, dins d'un sol acte d'enunciació. Som aparentment incapaços de posar de banda la convicció que allò que es digui dins d'un acte d'enunciació ha d'estar relacionat amb un sol «missatge», per molt complex, ambigu, o fins i tot contradictori, que sigui aquest missatge. És que la complexitat, l'ambigüitat i la contradicció, totes són tipus de relació, i la possibilitat a la qual es resisteix

la ment del lector és que no hi hagi una relació. Aquest és un dels fenòmens que ha comentat Jonathan Culler en un interessantíssim capítol del seu llibre *Structuralist Poetics*, de tanta influència al món de parla anglesa.[2] L'expectació d'una unitat orgànica és una de les convencions que sempre portem a la lectura i que són posades en joc quan ens trobem davant d'un poema que sembli fragmentari o incomplet:

> *«Poems which succeed as fragments or as instances of incomplete totality depend for their success on the fact that our drive towards totality enables us to recognise their gaps and discontinuities and to give them a thematic value.»* [3]

El lector no es queda satisfet amb el text fins que no l'ha organitzat segons un dels models predeterminats que són part del seu bagatge interpretatiu. Culler en distingeix sis: 1) l'oposició binària (el contrast), un dels recursos més freqüents en la interpretació dels textos; 2) la resolució dialèctica d'una oposició binària (tesis, antítesis, síntesis); 3) la substitució d'una oposició no resolta per un tercer terme; 4) l'homologia de quatre termes (A:X : : B:Y); 5) una sèrie unida per un denominador comú; 6) una sèrie seguida d'un terme final que el resumeix o el transcendeix.[4]

Això almenys ho tenim en comú els del XV i nosaltres —l'expectació d'una unitat orgànica. Només cal demanar-se per què es destaca el grup de poemes que és l'objecte de la nostra anàlisi per a veure que la resta de l'obra de March —excepte el «Cant espiritual», que té uns problemes estructurals especials—[5] es conforma a grans trets a l'ideal retòric de la seqüència *initium-medium-finis*, el qual és encara la nostra expectació principal d'una obra literària, la norma segons la qual n'interpretem tota variació o desviació. Podem estar segurs que aquells lectors tan llunyans van experimentar la mateixa perplexitat llegint aquestes

2. Jonathan CULLER, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Londres 1975), capítol 8, «Poetics of the Lyric», ps. 161-188, sobretot 170-174.

3. *Ibid.*, p. 171.

4. *Ibid.*, p. 174.

5. Vegeu el meu article *'E ja en mi alterat és l'arbitre': Dramatic Representation in Ausiàs March's* Cant Espiritual, «Bulletin of Hispanic Studies», 59 (1982), 317-323.

poesies que nosaltres, i tanmateix és ben possible que haguessin hagut de resoldre el problema de la unitat orgànica que plantegen valent-se d'uns procediments no gaire diferents dels que tractaré de descriure en aquest treball.

2. *POSICIÓ DE XXVI, XXXI I XXXII*

Totes tres poesies porten el senyal «Lir entre carts». Pertanyen, per tant, a un grup de 35 composicions que, al meu parer, formen un cicle independent de les 19 poesies amb el senyal «Plena de seny», amb les quals apareixen barrejades en els manuscrits més antics i més complets. Martí de Riquer, Pere Ramírez i Molas i qui signa han presentat arguments a favor de la independència dels dos cicles.[6] Al problema dels poemes amb senyal o divisa caldrà dedicar-li un estudi a part, i ací, per tant, només situaré a grans trets els tres poemes que estudiem dins del seu cicle.

Sembla probable que els poemes de «Plena de seny» i «Lir entre carts» puguin ordenar-se, o almenys agrupar-se, d'una manera ben diferent de l'ordre en què apareixen als manuscrits emprats per Amédée Pagès en l'establiment de la seqüència de les poesies en la seva magnífica edició crítica; és a dir, pel que fa a aquests dos cicles, el còdex que ara es conserva a la biblioteca de la Universitat de Salamanca, de les darreries del segle XV o del començament del XVI.[7] Tots els poemes

6. Martí de RIQUER, *Història de la literatura catalana* (Barcelona 1964), II, 491-508; Pere RAMÍREZ I MOLAS, *La poesia d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics* (Basilea 1970), 257-271; Robert ARCHER, *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March* (Amsterdam 1985), 8-11.

7. El ms. F, a Salamanca d'ençà del 1954, amb la signatura 2244. Pagès creia que aquest era el manuscrit més antic i el datava «dels començaments de la segona meitat del XV^en^ segle» (A. PAGÈS, *Obres d'Auzias March* [Barcelona 1912-14], I, 144). Bohigas, però (*Poesies*, I, 158), el considera d'una data més tardana, i així també Brian Dutton (*Catálogo/índice de la poesía cancioneril del siglo XV* [Madison 1982], p. 123). És curiós constatar que encara que Pagès hagi emprat aquest ms. com a base de la seva edició per a la majoria dels poemes, el seu text no correspon al ms. F en un detall constant. A diferència del que es podria creure per la seva edició, el ms. de Salamanca no senyala la cesura amb una ratlleta (tampoc amb

amb aquests senyals s'hi troben escampats sense cap ordre obvi, entre els números I i LXXIV. Entre aquests també apareixen alguns poemes amb la divisa «O foll-Amor» o amb la d'«Amor, Amor»,[8] i n'hi ha dotze sense divisa, vuit dels quals són del género de la poesia amorosa.[9] Alguns dels poemes de «Plena de seny» formen petits grups entre els I-VII, XVI-XVII, XXI-XXII i XXVII-XXVIII. Així mateix, amb poemes de «Lir entre carts» entre XIII-XIV, XVIII-XX, XXIII-XXIV, XXXI-XXXII, XXXIV-XXXIX, XLIV-XLV, XLVIII-L, LIII-LVI i LVIII-LXI. Un fet encara més significatu és que gairebé tots els poemes de «Plena de seny» es troben en les primeres 33 peces —uns 17 dels 19 totals (89,4 %). En canvi, en el cas dels poemes de «Lir entre carts», n'hi ha només 12 abans del número XXXIII (34,3 % dels totals) i 23 (65,7 %) en les 40 peces que van des del XXXIV al LXXIV. Així es veu que la majoria dels poemes de «Lir entre carts» apareixen als manuscrits en una sèrie que ja és ben separada del grup de «Plena de seny», ja quasi complet abans del XXXIII.

És més, els poemes de «Plena de seny» no tenen cap necessitat de les peces de «Lir entre carts» per a formar independentment un cicle coherent. Allò que li dóna coherència són els supòsits de la tradició cortesana en l'àmbit de la qual les poesies van ser escrites, supòsits d'una relació —sigui real o purament poètica, tan se val— entre March i la dona a qui s'adreça. Així, quan March diu que acaba de veure la dona per primera vegada, cal prendre-ho seriosament. O quan es refereix a la seva timidesa que li impedeix de declarar-se podem entendre sense massa dificultats que escriu des d'una etapa marcada per una relació inicial i anterior a l'expressada en altres poemes on parla d'una relació ja establerta, potser no massa reeixida encara, en la qual la dona el rebutja. Aquests poemes són anteriors als de l'etapa on la dama l'accepta, i al seu torn, aquesta darrera normalment acaba on en comença una altra —ja totalment marquiana— en la qual March lamenta que la dona no hagi resultat capaç d'ajudar-lo a realitzar la seva esperança d'un amor espiritual. Segons aquest ordre, el cicle començaria amb el XVI (primera

l'espai emprat a *Obres* i *Poesies*) com en els cançoners amb obres de March que es troben ara a les biblioteques de París (BN), Saragossa i València.

8. «O foll-Amor»: XLIII, XLVII, LXII, LXV; «Amor, Amor»: LXIII, LXVI, LXVII; també XLVI («Amor...»).

9. Aquests vuit són: VIII, XII, XXIX, XL, XLI, LII, LXX, LXXI.

visió), mentre que el poema I hauria d'ésser collocat en l'última o penúltima etapa, per la seva referència a un amor del qual fa temps que el poeta havia gaudit i que ara enyora en l'absència de la dama.[10]

El poemes de «Lir entre carts», per la seva part, també donen indicis d'una trajectòria amorosa d'aquest tipus, encara que resulta molt més difícil precisar l'etapa corresponent de cada poema. Així em sembla probable que els IX, XIX, XXXIV, XXXVII, XLIX i LXIX, almenys, pertanyen a la primera etapa, la d'abans de la declaració del poeta, ja que ací hi ha clares referències al fet de no haver parlat encara a la dama. Alguns, com el LVI, semblen referir-se a una etapa en la qual el poeta frueix del seu amor. Al LXI March lamenta la incapacitat de la dona per estimar de la mateixa manera espiritual que ell. La majoria dels poemes, però, pertanyen a la segona etapa: el poeta ha declarat el seu amor, però no ha aconseguit que la dama l'estimi tant com voldria. És important per a la cronologia el fet que el XIII, que conté la referència a l'afer contemporani o molt recent de Janus de Lusignan, empresonat entre 1426-1427, sigui de la segona etapa; per tant, s'hauria de collocar tots els poemes de «Plena de seny» i els de la primera etapa de «Lir entre carts» en els anys anteriors a 1427-28, quan sembla probable que hagi estat escrit el XIII. Sense poder, pel moment, situar més concretament els tres poemes que estudiem, podem dir almenys això: 1) per allò que es diu en les tornades, semblen de la segona etapa de frustració amorosa; 2) no s'han de relacionar necessàriament amb els poemes de «Plena de seny»; 3) són probablement posteriors a aquest cicle i als poemes de la primera etapa de «Lir entre carts».

3. *LA TORNADA ALS POEMES DE «LIR ENTRE CARTS»*

No cal insistir més, per ara, en la independència dels poemes de «Plena de seny» per mostrar que hi ha bones raons per limitar el context de comparació dels tres poemes que estudiem al del cicle de «Lir entre carts». El problema que aquests ens presenten és, per a tornar a formular-lo, el de la funció semàntica de l'estructura que March ha

10. Comento més detalladament aquest aspecte dels dos cicles a *The Pervasive Image*, ps. 8-11.

volgut donar als XXVI, XXXI, i XXXII, posant, a la fi de cada un, una tornada que difícilment encaixa amb la resta de la composició. És clar que per a resoldre-ho haurem, primer, d'establir com es relacionen les tornades amb les estrofes completes en els altres poemes del cicle. Això serà més fàcil de fer si tenim en compte un supòsit important de la poesia de March que no ha estat gaire comentat.

Es tracta senzillament del fet que March heretava de la poesia europea una tradició retòrica mig amagada segons la qual el model de *initium-medium-finis* tenia una formulació concreta gairebé universal. L'estructura, o la *dispositio*, del discurs oral, aplicada a la tradició poètica en la qual March escrivia, es dividia bàsicament en aquestes rúbriques: 1) *exordium*: la introducció, on hom esperaria trobar normalment alguna *captatio benevolentiae*; 2) *narratio / propositio*. Com explica Lausberg, «*la* narratio ... *es la exposición detallada, parcial, encarecedora, de lo que de manera ceñida y escueta se expresa en la* propositio».[11] Això constitueix la part central del poema, on també es troba la *probatio*, per la qual hom estableix la credibilitat d'allò que es diu en la *narratio*;[12] 3) *peroratio*. La conclusió de la composició, la qual tenia dues funcions essencials: «*Refrescar la memoria ... e influir en los afectos.*» [13]

Aquest model d'estructura és una adaptació pragmàtica de la *dispositio* oratòria, de la mateixa manera que cada composició retòrica ho era davant de la preceptiva dels retòrics, els quals també diferien entre ells quant a l'ordre exacte de les *partes artis*, fora dels llocs que calia atorgar a l'exordi i a la conclusió. No s'ha d'esperar, per exemple, que es tractin separadament la *narratio* i la *probatio* com recomanen les retòriques estudiades per Lausberg, però tampoc no n'hi ha prou de limitar-se, com en el cas dels *trouvères* estudiats per Dragonetti, a l'exordi, l'*argumentatio* (*narratio*) i la conclusió.[14] No cal fer de March un Calderón de la Barca per a veure el seu ús, en el cicle de «Lir entre carts», de l'am-

11. Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (traducció de José PÉREZ RIESCO), 3 toms (Madrid 1966-1969), I, 261.

12. *Ibid.*, p. 297.

13. *Ibid.*, p. 361.

14. Vegeu l'esquema comparatiu de les retòriques en LAUSBERG, *op. cit.*, I, 238-39; Roger DRAGONETTI, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson*

pliació específicament retòrica del concepte bàsic de començament-mig-fi, amb l'ús freqüent d'altres recursos que s'hi combinen.[15]

Mirem-ne breument un exemple, el XXXIX. Encara que el segle XVI ha volgut fer d'aquest una mena de *prologomena* a la seva obra amorosa en la qual s'exigeix del lector un estat d'ànim apropiadament «trist», el fet és que es tracta una peça de to mig juganer, com ho és un bon nombre de poemes, on March, referint-se diverses vegades a les *gents* que són el seu públic, sosté la simpàtica tesi que la tristesa és bona per a qui sàpiga aprofitar-la.[16] Els versos 1-8, on March estableix amb el seu públic l'interès comú del tema del poema, en constitueixen l'exordi. És clar que quan diu als seus lectors que no perdin el temps llegint els seus «dictats» si no són «trists», ho fa sabent ben bé que comparteix amb ells la mateixa fascinació per l'amor-obsessió; aquesta consideració, juntament amb la descripció d'ell mateix als versos 5-8 com un foll d'amor, serveixen per a formular la seva *captatio benevolentiae*, on s'hi intercala una idiosincràtica variació del *topos* de la modèstia literària. La *narratio* correspon als 11-32, que desenvolupen la *propositio* anterior (9-10), en la qual March afirma que hi ha una bona dosi de delit barrejada amb aquesta tristesa amorosa. Aquesta proposició es relaciona immediatament amb un dels tipus de *probatio* sovint agradosos a March: l'exemple d'ell mateix. Ja ho veieu: encara que ell sembli adolorit als ulls de tothom, de fet ha estat gaudint d'un plaer interior (11-12). La *narratio* continua explicant diversos matisos de l'experiència d'un adolorit content. La *peroratio* (33-40) és introduïda per una mena de *refutatio*,[17] on March s'adreça als qui desaprovin el seu lliura-

---

courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médievale (1960; reimpressió: Ginebra 1979), ps. 11 i 140-378.

15. Per a l'ús de l'estructura retòrica per part de Calderón, *vid.* Robert PRING-MILL, *Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: un discurso de* El príncipe constante, «Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano, Hamburgo, 1970», editat per Hans FLASCHE (Berlín 1973), 109-154. Pring-Mill es troba obligat a utilitzar una solució pragmàtica semblant davant de la impossibilitat de separar la *narratio* de la *probatio* en el discurs estudiat.

16. Ms. B (París, BN), datat el 1541, i les edicions de 1543, 1545, 1553 i 1560.

17. LAUSBERG, *op. cit.*, I, 360: «*la* refutatio (*negativa, demostrativa de la insostenabilidad de la opinión contraria*)».

ment a la tristesa, dient que si ho fa és perquè hi ha delit en aquesta condició emocional, i tanca la *peroratio* amb l'afirmació que la veritat de tot el que diu només es veu amb l'experiència directa.

Aquest poema ens servirà per plantejar-nos el problema de la tornada. Quan arriba al vers 40 ja ha assolit una integritat estructural retòrica completa, amb el seu començament, el seu mig (amplificat per uns mitjans força retòrics) i la seva fi. Però hi ha més. Ara, quan sembla que tot s'ha dit, March es dirigeix a la dama per a expressar l'esperança que ella s'adoni que ell viu la seva vida vacillant entre uns extrems emocionals. La tornada anulla el sentit d'integritat retòrica perquè introdueix tres canvis importants en el poema: 1) el públic ja no és compost pels lectors en general, als quals ha parlat de la seva experiència en l'amor, sinó que es redueix a la dona que entenem ser-ne la causa; 2) March deixa de parlar amb el to mig juganer d'un actor que sap que pot comptar amb la simpatia del seu públic, per a emprar la veu temorenca d'una víctima d'amor; 3) el tema ja no és el del plaer del sofriment tractat i acabat en la primera part, sinó el de la relació amb «Lir entre carts». La tornada, doncs, de cap manera no sembla que pugui ser presa per una part de la *peroratio*. Pel que fa a això, no ens ajuda gaire recórrer als trobadors per a cercar-hi uns procediments semblants. Martí de Riquer resumeix la funció de la tornada o tornades provençals —n'hi podia haver diverses al final d'un sol poema— així: «*En ellas el trovador suele hacer consideraciones generales sobre el tema de la poesía; pero, principalmente, tienen el carácter de envíos a las personas a quienes el poeta quiere que llegue su obra.*» [18] Algunes tornades de March també tenen aquestes finalitats, però només la de fer consideracions generals sobre el tema de la poesia podria satisfer la necessitat del lector de trobar una unitat orgànica en el poema; com a endreça, en canvi, caldria donar a la tornada la funció d'apèndix a la part central.

Més val tornar un altre cop a la retòrica tradicional per a considerar-ne un altre tret: l'apòstrofe. El defineix Lausberg:

> «*La* apostrophe ... *consiste en "apartarse" del público normal ... y dirigir la palabra a otro segundo público elegido por el orador de manera sorprendente. Ello tiene sobre el público normal un efecto*

18. Martín DE RIQUER, *Los trovadores* (Barcelona 1975), I, 44.

> *patético, pues constituye en el orador la expresión de un* pathos [és a dir, l'efecte de commoure el públic] *que no puede canalizarse por los cauces normales de comunicación entre orador y público. El apóstrofe es, por decirlo así, un paso desesperado por parte del orador, impulsado por el* pathos.» [19]

És clar que hom esperaria trobar l'*apostrophe* a l'exordi o a la *narratio*, però no cal descomptar la possibilitat d'usar-lo en la poesia fora dels llocs que són normals en l'oratòria. Així podria emprar-se en la tornada, la qual comença apostrofant la dama. Aquesta possibilitat ens duu a una nova perspectiva sobre el poema. Això li restituiria sobretot una unitat de sentit que no li podem acordar si veiem la tornada com una enunciació afegida a una altra ja completa i amb una «referència» sensiblement diferent. En el cas concret del XXXIX, la tornada seria un «pas desesperat» que el poeta pren a l'acabament de la *dispositio*, per introduir un *pathos* que normalment hom esperaria trobar dins de la part anterior. El concepte de la tornada-apòstrofe ens permetria veure aquells tres aspectes diferencials d'una altra manera: 1) no caldria pensar en «Lir entre carts» com un nou públic, sinó més aviat com el mitjà pel qual s'introdueix en el poema un element patètic augmentat que té el seu efecte tant sobre el públic de les estrofes com sobre la dama; 2) el canvi de to s'explica per aquesta finalitat patètica del «pas desesperat» de l'apòstrofe; 3) no es tracta d'un canvi de tema, sinó de la revelació per mitjà de l'apòstrofe tardà de la causa directa de la seva expressió poètica.

De fet, hi ha 16 poemes més de «Lir entre carts» essencialment amb la mateixa *dispositio* de la matèria poètica que el XXXIX, tots dirigits a un públic general i sense cap referència directa a la dona fins a la tornada mateixa. El sentit d'unitat d'aquests poemes ens és assequible aplicant-hi el mateix concepte.[20]

En tots els 15 poemes [21] restants la tornada té una funció ben dife-

19. LAUSBERG, *op. cit.*, II, 192-93.

20. Aquests poemes són els IX, XI, XIV, XVIII, XIX, XX, XXIV, XXXV, XLV, L, LIV, LVIII, LXIX, LXXIII i LXXIV. Els XIV, XLV, LIV, LV, LVII, LXIX i LXXIII tenen la peculiaritat que la tornada consisteix en una sentència sobre l'amor.

21. Aquests poemes són els XIII, XXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XLIV, XLVIII, XLIX, LIII, LVI, LIX, LX, LXI i LXIV.

rent. March es dirigeix a la dona ben abans de la tornada, fent que la poesia, per tota o per una bona part de la seva extensió, es converteixi en un discurs apostrofat, i que la tornada sigui, per tant, el lloc on es pronuncien les últimes paraules de l'apòstrofe. A diferència dels poemes de l'altre tipus, March parla en aquestes peces en termes particulars des de dins de la seva relació amb «Lir entre carts», en lloc d'evitar tota referència a ella fins a la tornada.

Així, per exemple, en el XXXVIII, el poeta s'adreça a la dama des dels primers versos on la *captatio benevolentiae* (1-4) és calculada a tenir el seu efecte màxim en la resta de l'exordi (1-8). A la dona li agraden els poemes de March i que aquest la cortegi, i ja mostra estar ben disposada envers ell. El poeta ara revela, però, que tot aquell amor per ella està en proporció directa al seu odi per ell mateix, perquè el plaer que la dona pren en ell no ha arribat a convertir-se en amor. La resta del poema —la part que correspon a la *narratio*— desenvolupa amb diversos matisos aquell tema de l'amor insatisfet que causa el seu sofriment. Es dirigeix a la dona en primer pla, i en segon lloc al públic general. La tornada en treu la conclusió, amb la bella metàfora del pa dolç i amarg que es cou al forn interior del poeta. Altres peces del mateix grup aporten variants en la forma de la tornada, com, per exemple, quan aquesta és una sentència, com al LIX. Però en totes la seva funció és la mateixa. La tornada és, en efecte, la *peroratio*, o una part, i els poemes, per tant, no tenen cap canvi important ni de «referència» ni de públic.

Hi ha, doncs, dues maneres fonamentals per les quals la tornada es relaciona amb la resta del poema a les peces de «Lir entre carts», i per les quals s'estableix una unitat orgànica. La manera menys problemàtica és la que trobem en aquells poemes on March s'adreça a la dama a partir d'un moment ben anterior a la tornada, amb el resultat que aquesta constitueixi l'últim de tota una sèrie d'apòstrofes. S'ha de recórrer a l'altra solució pel que fa al problema que presenten aquells poemes on la relació amb la dona no és tan clarament l'eix de la matèria poètica pel fet que March no se li adreça fins a la tornada. El concepte de la tornada-apòstrofe n'és l'única solució aparent: March apostrofa la dona per a afegir al discurs anterior un altre element patètic tardà referint-se a la causa directa de la seva discussió de l'amor.

4. *LA TORNADA EN ELS XXVI, XXXI, XXXII*

Els tres poemes als quals ha estat necessari acostar-nos amb aquestes observacions preliminars representen una complicació considerable del problema del *status* semàntic de la tornada. El paper de la dama ens hi esdevé encara més problemàtic. No és tan sols que March no se li adreci fins al final, sinó que no hi ha tampoc cap lligam temàtic obvi entre la tornada i la primera part del poema, com ho és, per exemple, el tema de l'amor en un dels grups de «Lir entre carts» estudiats. Així mateix, la diferència temàtica entre el cos del poema i la tornada fa que sigui difícil veure-la com un apòstrofe que hagi estat tret del seu lloc retòric normal. Cal plantejar ja aquesta problemàtica més concretament amb un examen del sentit i de l'estructura retòrica de les tres peces.

XXVI. Com hom veurà per l'esquema I, aquesta poesia és estructurada entorn de dues proposicions: 1) els homes malvats i els estúpids han fet que la virtut deixi de ser apreciada al món (12); 2) com a conseqüència, la raça humana s'apropa a la seva fi. Aquestes dues proposicions són prologades per l'exordi dels 1-11. La primera és donada a través de la força provativa de l'*auctoritat* de Salomó en el 13 i és amplificada als 14-32. La segona és formulada als 33-40 i amplificada amb exemples de diverses virtuts ja desaparegudes (41-48) i amb un símil (51-52) després de la breu refutació dels qui no voldran creure el poeta (49-50). Els 53-56 en treuen la conclusió: és palès que Déu, permetent que es perdi la pràctica de la virtut, vol que el món s'acabi.[22]

22. Tots els manuscrits i totes les edicions ofereixen la lectura «Yo crit lo bé», sense que hi pugui haver cap possibilitat d'ambigüitat en la primera lletra. El fet és, però, que és difícil llegir la primera estrofa d'una manera coherent seguint aquesta lectura. Al primer vers, March així diria que proclama el bé quan el troba. Als 4-6, en canvi, ens explica per què *no* el proclama: creu que no val la pena fer-ho perquè tothom és sord quant hom vol parlar de la virtut. Sense que els manuscrits la documentin, voldria proposar la lectura purament hipotètica «No» en lloc de «Yo», confusió que hauria pogut fer fàcilment algun copista, i després repetida en còpies posteriors.

Esquema I: Poema XXVI

EXORDIUM 1-11 Ni la lloança dels bons ni el blasme dels malvats valen la pena en el món d'avui perquè la virtut ja no hi té lloc.

captatio benevolentiae:
(a) [Els lectors s'identifiquen amb el poeta moralitzador quan divideix el món entre els malvats i el bons].
(b) Comparança: Els homes no volen sentir parlar de la virtut, com uns moros quan els parlen de la fe catòlica.

PROPOSITIO (1) 12 Els homes malvats i els estúpids han fet que la virtut deixi de ser apreciada.

PROBATIO 13 «Salamó diu» que al món no manquen els imbècils.

NARRATIO 14-32 (a) 14-16 Els homes tracten d'intimidar els altres perquè no valorin o practiquin la virtut.
(b) 17-19 Hi ha tant de vici al món que ha acabat foragitant la virtut.
(c) 18 Ja només es pensa en el profit.
(d) 20 La gent s'ha lliurat a la peresa moral.
Recapitulació de (a)-(d) 21-24 Hi ha tanta gent en contra de la virtut que ja s'ha perdut per sempre, i es persegueix els que practiquen l'honor.
(e) 25-26 Tothom ara és motivat per l'enveja, i els únics dels quals no diuen mal són els morts, perquè aquests ja no els poden donar motius per a l'enveja.

captatio benevolentiae 27-28 L'home bo (*cf.* 1-11) no pot suportar aquest fet:
(f) 29-32 que, en comptes de lloar el virtuós, el blasmin.

PROPOSITIO	(2)	33 La raça humana desapareix a mesura que es perd la pràctica de la virtut.
NARRATIO	34-40	(a) 34 El cos humà és cada vegada més feble. (b) 35 Servim malament Déu. (c) 36, 40 La mort ens és més a prop que abans. (d) 37-38 Tot el món creat va perdent la seva essència. (e) 39 L'home deixa de tenir la saviesa que posseïa abans, i ja no sap aprendre de l'experiència.
PROBATIO	41-48	*Exempla* (a) Enginy: Aristòtil, Orígenes, Sèneca, Plató. (b) Fortalesa / força: Samsó. (c) Bellesa: Absalom. (d) Perspicàcia: Línceus.
REFUTATIO	49-50	Qui no s'ho creu, és boig.
PROBATIO	51-52	Comparança: rael / rama / pom [= virtut / raça humana / home].
PERORATIO	53-56	Es veu clarament que Déu vol posar fi al món pel fet que ha volgut que s'hi acabi la virtut i que la naturalesa ens abandoni.
Tornada	57-60	Si no parla ací de «Lir entre carts» és perquè no creu tenir els mitjans adequats (*no·m basta l'escandall*) per a apreciar-la; tant és el seu valor.

El problema de «l'estructura orgànica» d'aquest poema és marginalment menys difícil que en el cas dels altres dos poemes que després veurem. De fet, Pere Bohigas ja troba una manera d'interpretar-lo d'una forma coherent. Davant la indecisió de les edicions i un manuscrit del segle XVI sobre si el XXVI és un «cant d'amor» o un «cant moral», Bohigas proposa: «En realitat és totes dues coses, malgrat que tota ella, tret de la tornada, desenrotlli un tema moral.» Suggereix que

la tornada contrasta amb la «pintura pessimista» de la resta del poema perquè March hi explica que «en aquest món en decadència hi ha, viva, la passió del poeta, que per la seva grandesa no pot manifestar-se amb paraules».[23]

Aquesta interpretació a base d'una oposició binària en el poema (decadència/viva passió) depèn en part de l'explicació que dóna el senyor Bohigas de la frase *la vostra estima* (58), com «l'estima que us tinc». És a dir, se celebra en la tornada la profunditat de l'admiració del poeta. Aquest sentit no em sembla necessàriament correcte. Crec que per *estima* March es refereix senzillament a l'estima que la dona mereix, la lloança que el món li faria si no fos tan buit de justícia. O sigui, el contrast aquí és més aviat entre la condició actual del món i la qualitat de la dona.

Hi ha dos aspectes de la tornada que fan que aquest contrast sigui bastant complex. En primer lloc, l'*exemplum* de Línceus, sobretot el detall del vers 47, «dins en la mar veya de milles mil», dóna la base per a la metàfora emprada en la tornada. Així, el *fons* del valor moral de la dona ja és identificat metafòricament amb aquella profunditat moral que els del temps passat eren capaços d'assolir. Així mateix la dama és associada, per mitjà d'aquest enllaç metafòric, amb les altres virtuts exemplificades en els 41-47: la fortalesa, la bellesa, la saviesa que es trobaven entre els homes de l'antiguitat bíblica i clàssica. No per res és el seu senyal «Lir entre carts.» El tema de l'*ubi sunt?* de l'estrofa VI és més que una pregunta retòrica: la dona n'és la viva resposta.[24] Tampoc no és fortuït que el poeta digui, a l'últim vers, «per ço yo me'n call.» March ha començat el poema dient que és temps perdut blasmar els malvats o lloar els bons davant de la sordesa moral dels moderns. La tornada clarament reprèn la idea desenrotllada a l'exordi, per a explicar que si March «es calla» i no es dedica en aquesta peça a lloar la dama no és tan sols perquè seria perdre l'alè en un món que, tret del poeta, és incapaç d'apreciar-la. És que ella, a diferència dels pocs virtuosos que queden en el món i que el poeta sabria alabar adequadament, venç els seus poders artístics. L'elogi és enginyós: la seva incapacitat poètica davant el valor de la dama l'ha obligat a parlar

23. *Poesies*, II, 96.
24. Comento aquest aspecte del poema en *The Pervasive Image*, ps. 24-25.

d'una altra cosa que no sigui ella. Doblement enginyós pel fet que l'efecte de l'enllaç metafòric entre la tornada i l'estrofa VI és precisament el d'exaltar la dama, fent d'ella l'hereva del vell ordre masculí de perfecció virtuosa representat pels antics.

Aquesta funció laudatòria del contrast fa que la tornada sigui, en realitat, el punt d'enfocament del poema. El paper didàctic de les estrofes I-VI, quan les considerem dins el conjunt de tota la composició, és efectivament secundari al de crear una elegant circumlocució per a la lloança de «Lir entre carts.»

XXXI. En aquest poema el món és ocupat ja no per malvats, sinó per víctimes de la Fortuna i de llur pròpia ceguesa moral. Com en el XXVI, March desenvolupa dues proposicions, formulades als 5-8, després de l'*exordium* dels 1-4 amb llur *captatio benevolentiae* de referir-se a l'experiència comuna de l'home. Aquestes proposicions són: *a*) la Fortuna és essencialment inconstant, idea que és amplificada als 17-22 i 25-32; *b*) l'efecte de la seva inconstància pot evitar-se si l'home deixa els béns mundanals (amplificada als 9-16 i 23-24). La conclusió de l'última estrofa pren la forma d'una *refutatio,* recurs que també trobem al XXVI (49-50). És una peça curosament estructurada i completa en el conjunt de les estrofes, com el lector veurà per l'esquema II:

Esquema II. Poema XXXI

EXORDIUM	1-4	*Captatio benevolentiae.* Molts homes es queixen de la Fortuna.
PROPOSITIO	5-6	(a) La Fortuna és per la seva naturalesa inconstant.
	7-8	(b) L'efecte de la seva inconstància por evitar-se si l'home deixa de desitjar els béns del món.
NARRATIO	9-32	
	9-16	*Amplificatio* de (b). Al món no hi ha més que sofriment, i l'home no reïx en l'ús de la raó ja que creu que el major bé es troba en els béns mundanals.

17-22 *Amplificatio* de (a). Ningú no pot fer que la Fortuna deixi de ser contínuament movible.

23-24 *Amplificatio* de (b). L'home sempre és exposat a la inconstància de la Fortuna, i no la pot resistir usant els seus *ginys*.

25-32 *Amplifiactio* de (a). La Fortuna contínuament fa i desfà tot el món.

PERORATIO/REFUTATIO 33-40

No deu considerar-se cavaller qui no cregui que la Fortuna disposa dels béns mundanals tal com se li antulla. Si no ho creu, serà perquè encara no ha experimentat el desfavor de la Fortuna i perquè pensa que ha prosperat per l'ús dels seus propis *ginys*.

Tornada 41-44 El poeta pot comparar-se a Tàntal pel seu desig continu; no s'explica com el desig li pot créixer cada dia, portant-lo prop de la mort.

En aquesta peça no sembla haver-hi cap enllaç que faci que hi hagi una unió temàtica entre el conjunt de les estrofes i la tornada. Més aviat ens trobem amb el fet que qualsevol coherència entre les dues parts haurà de basar-se en elements encara menys concrets que al XXVI. L'efecte immediat de la tornada és el de deixar-nos amb un sentit de desilusió. La veu moralitzadora que empra en el poema —una veu, per cert, més benévola que la que escoltem en el XXVI— ens havia dut a suposar que March anava fent-se una identitat poètica d'home escarmentat. Allò que ens explica aquí de la Fortuna ens és presentat com a fruit de l'experiència, uns apunts sobre una dura lliçó de la vida. En la tornada, però, March ja ens parla amb una altra veu, la d'un home que dista tant de poder aprofitar-se del seu aprenentatge vital que se sent incapaç d'explicar-se com és possible que continuï lliurant-se al desig amorós quan veu clarament que és un acte d'autodestrucció:

No sé perquè tots dies hi affig...

El qui parla ja no és el qui coneix el món i la Fortuna i que pot blasmar aquells ingenus que no s'adonen de com és la realitat. Ara és el qui *no sap*. És com si, en la tornada, March acabés per treure's la màscara i ens descobrís l'amant sota la pell dura del moralitzador. El canvi d'identitat duu un missatge implícit: l'home pot aprendre de l'experiència en tot allò que no concerneixi l'amor. I és que aquest missatge ens proporciona el mitjà de fer que el poema tingui la unitat orgànica necessària per a una lectura satisfactòria. Per força hem de recórrer al tercer model que esmenta Culler: la substitució d'una oposició no resolta per un tercer terme. Pel contrast entre la identitat del poeta com a moralitzador en els versos 1-40 i la que té com a víctima d'amor en la tornada substituïm la proposició implícita que en l'amor l'home mai no s'escarmenta. El poema, senzillament, és la representació dramàtica d'aquesta proposició.

XXXII

Ací, una altra vegada, el model retòric ens ajuda a entendre més clarament l'estructura del cos del poema, com veiem per l'esquema III:

Esquema III. Poema XXXII

EXORDIUM	1-2	*Sententia*: l'home no pot aconseguir el gran valer en el món sense tenir *béns, bondat, linatge gran.*
PROPOSITIO	3-8	La bondat val més que les altres qualitats, però cal tenir-les totes tres alhora per tal que qualsevol d'elles sigui útil.
NARRATIO	9-24	a) 9-16 *Bondat* sense *béns/linatge*: PROBATIO (comparança). El músic no ho és fins a adquirir l'art necessari per a tocar el seu instrument. *Aplicació* (13-16). L'home bo no pot ser-ho si no

té els mitjans dels *béns* i del *linatge* per a dur la seva bondat a la pràctica.
b) 17-24. *Béns/linatge* sense *bondat*: El món n'és ple d'exemples.

SETENTIA	25-26	La virtut es troba entre els extrems. És difícil d'exercir, i és coneguda per pocs.
PROPOSITIO	27-28	La virtut només pertany a un home quan la duu a la pràctica.
PROBATIO	29-30	Comparances: No es diu d'un home que és «generós» fins que practiqui la generositat, ni que és avar si sempre dóna als necessitats generosament.
	31-32	*Confirmació.* Es coneix la *potència* virtuosa o viciosa d'una cosa només després de dur-la a terme en l'acte.
PERORATIO	33-40	L'home només reïx en la virtut i la duu a la pràctica si estima la virtut en ella mateixa —és a dir, no per a aconseguir *gran valer*— i sense tenir aquella *viciosa vergonya* que li ho impedeix. Només així pujarà a *lo gran delit.*
Tornada	41-44	El poeta sempre fa tot el possible perquè no deixi de sentir dolor. La dama no ha de pensar que ell tingui massa crueltat amb ell mateix. Al contrari, la seva *gran vergonya* mereix encara més severitat.

El poema comença amb un exordi brevíssim en forma d'una sentència que dóna la premissa d'una proposició. Com als XXVI i XXXI, aquesta proposició és la primera de dues. March proposa primer (3-8) que la bondat és més important que els béns i la posició social, però que cal tenir-les totes tres alhora si qualsevol d'elles ha d'ésser útil. Després dedica una estrofa a considerar l'efecte de tenir virtut sense els altres dos requísits (9-16), valent-se d'una comparació aristotèlica que trobem a la traducció catalana del *Llibre del Tresor,* de Brunetto

Latini;[25] l'altra estrofa blasma els qui ho tenen tot menys la virtut. L'efecte d'aquestes dues estrofes (17-24) és, com era d'esperar, de confirmar la supremacia de la virtut en la jerarquia de les condicions per aconseguir el *gran valer.*

Provada la superioritat de la virtut, la segona proposició explica, després de la seva pròpia sentència introductòria (25-26), que hi ha una condició per a la seva eficàcia: per tal que es pugui parlar de la «virtut», aquesta s'ha de dur a la pràctica. L'home no pot ser virtuós només en teoria. March empra ací una altra comparança, basada en la idea aristotèlica de la potència i l'acte.[26] La *peroratio* (33-40) en realitat només es relaciona amb la segona proposició i la seva ampliació. Insisteix ací en la necessitat d'actuar virtuosament si es vol ser virtuós. És només la pràctica de la virtut la que ens duu a *lo gran delit,* meta que sembla ésser per damunt del *gran valer* que s'esmenta als vers 1.

En la tornada veiem el mateix canvi d'identitat que en els altres dos poemes. Deixant de banda la veu moralitzadora, el poeta parla com un amador. Pere Bohigas ja ens ofereix una manera de donar un sentit global al poema: «El que ací es diu sobre l'equilibri moral de l'home contrasta amb la declaració de la tornada, en la qual el poeta manifesta a la dama que farà tot el possible per a retenir sempre el dolor. D'una banda, doncs, la doctrina del just mig, i de l'altra la voluntat de persistir en el propi mal, o sigui, en l'excès.»[27] És a dir, podríem veure en el poema una «oposició binària» basada en el conflicte entre l'home escarmentat, com el del XXXI, posseïdor de l'equilibri moral, i l'amador lliurat a l'excès de les passions. Seguint el model del XXXI, podríem entendre tota la peça com una autocrítica en la qual March representa dramàticament un «missatge» implícit: no pot dur a *l'acte* aquells coneixements que posseeix en *potència.* Així, la teoria aristotèlica po-

25. Brunetto LATINI, *Llibre de Tresor*, edició de Curt J. WITTLIN (Barcelona 1976), II, 118-119: «E totes coses qui són en nós per natura, són primerament en poder e puys en fet... E axí mateix és de obra de ofici de art, car hom fa fer alberch per ço car n'a fets molts primerament; car altrament no·u sabera ell, si no n'hague's obrat moltes veus. Així matex, sap algú ben sonar sturments per ço com ho ha molt usat.»

26. Aquesta comparança és comentada en *The Pervasive Image*, ps. 110-113.

27. *Poesies*, II, 112.

dria veure's com un comentari indirecte sobre l'actuació de March en el poema, i fins i tot com la clau de la seva interpretació.

Aquesta lectura del poema depèn de la possibilitat de veure com a antònims la *virtut,* el concepte fonamental en la idea de «l'equilibri» presentada en les estrofes senceres, i el *dolor,* font de «l'excés» descrit en la tornada. Això sembla problemàtic pel fet que el dolor és relacionat en la tornada amb la *gran vergonya,* a la qual March també alludeix. És aquest sentit de culpa el que fa que mai no deixi de sentir el dolor, perquè creu que aquest és l'únic mitjà al seu abast d'expiar-lo. El dolor, per tant, no és l'excès en ple contrast amb l'equilibri virtuós, sinó la manera per la qual March espera esmenar la seva condició moral. Aquesta interpretació descansa en l'enllaç temàtic amb l'estrofa v, on diu que no es pot aconseguir la virtut si hom té motius per a témer la *viciosa vergonya.* Tampoc no és fortuïta la referència als poetes que no aconseguiran la virtut per mitjà del seu *art*: parlar poèticament de la virtut com ho fa ell no és practicar-la. Quan March, doncs, expressa en la tornada un fort sentit de penediment, revela que no ha fet l'exposició de la natura i de la importància de la virtut amb el propòsit purament didàctic que semblava tenir. Això explica també que March hagi fet de l'última estrofa una conclusió relacionada només amb la segona proposició. És que March s'ha anat acostant al llarg del poema al seu vertader punt de partida: la seva pròpia *vergonya.* Tot és una expressió de remordiment adreçada a «Lir entre carts.»

Vistes des d'aquesta perspectiva, les primeres cinc estrofes, amb la seva exposició de la importància de la virtut per damunt de tot altre bé mundanal, i la necessitat de dur-la a la pràctica, se'ns revelen com una mena de preludi en el qual March demostra la seva *potència* racional per a vèncer el vici, mentre que la tornada resulta ésser el punt culminant on declara la seva intenció de canviar, per mitjà del sofriment, la potència en l'acte.

V. CONCLUSIÓ

Buscant per a les tres poesies estudiades una interpretació que satisfés la nostra necessitat d'un sentit d'unitat orgànica, hem hagut de

valer-nos de dos models de lectura diferents dels que ens proveïen les altres peces de «Lir entre carts.»

Quan veiem els XXVI i XXXII segons un d'aquests models, la tornada es converteix en el punt d'enfocament dels poemes. Malgrat la seva integritat com a estructura retòrica, les estrofes senceres estableixen la base d'uns lligams —metafòrics en el XXVI, conceptuals en el XXXII— que fan que es converteixin finalment en el vehicle d'un «missatge» personal implícit. En el XXXI, en canvi, s'assoleix la unitat per mitjà d'una moralitat implícita que funciona com a tercer terme que resol el contrast entre les dues parts del poema. En totes tres poesies, per tant, la disquisició moral és un mitjà més per a desenrotllar els grans temes centrals del cicle: la relació amb la dama i la natura de l'amor.

El contrast que semblen presentar els poemes XXVI i XXXII en realitat no existeix. Les estrofes completes són d'una referència parcialment dual, per la qual cosa es veu que en elles March ja va pensant no solament en el sentit que presentaran com a estructura retòrica, sinó també en el que tindran dins el context complet que proveïrà la tornada. En el cas del XXVI, cal donar a ambdues parts el mateix nivell d'importància semàntica, perquè aquests formin el contrast que resoldrà el tercer terme sobreentès.

Tot això confirma allò que he tractat de demostrar en altres treballs entorn de la metàfora simbòlica i les comparances emprades per March.[28] El sentit més important de la seva obra és moltes vegades implícit, que cal que sigui inferit per un lector atent. Aquestes tres poesies, com que manquen d'un sentit global obvi, ens han dut per força a confrontar-nos amb un aspecte de la poètica de March que pot passar desapercebut en aquelles composicions que ofereixen un sentit comprensiu palès. És això, de fet, la gran traïció que tan sovint ens fa en la interpretació de March el nostre anhel d'unitat orgànica quan permetem que aquest se satisfaci amb el concepte enganyador del contrast.[29]

28. *Vid. Symbolic Metaphor and Reading-Processes in Ausiàs March*, «Modern Language Review», 77 (1982), 89-99, i *The Pervasive Image*, caps. 3-7.

29. Agraeixo a Rosa Cabré i a Lola Badia llur ajut en la redacció d'aquest estudi.