

# Ausiàs March o la voz del silencio

Reclam a tots los meus predecessors,  
cells qui Amor llur cor enamorà,  
e los presents e lo qui naxerà,  
que per mos dits entenguen mes clamors...<sup>1</sup>  
(XXV, 33-36)

Con esta impresionante exclamación apostrofa Ausiàs a cuantos nos acercamos a su poesía cinco siglos después de que se apagara para siempre el sonido de su voz corporal. Proclama así la inmortalidad del propio sentimiento al tiempo que reclama la atención de cuantos han experimentado la intensidad del amor:

*E lo desig en mi jamás morra* (Ibid.,v.10: *y nunca ha de morir este deseo*).

Y gracias al maravilloso poder evocador de la palabra poética, el clamor exigente de March permanece vivo. Continúa transmitiéndonos un palpito o escalofrío de emoción, que da testimonio de una verdad de sobras conocida: la literatura, y en especial la poesía, es la sublimación artística de la palabra. Y la palabra es comunicación, el puente esencial de la expresión del pensamiento y del sentimiento humanos, la base del diálogo, el instrumento natural de toda posible comprensión.

De ahí el estupor de los lectores, y en especial de las lectoras, que se acercan a la poesía del gran valenciano y de otros poetas de su época desde perspectivas modernas, ante una de las curiosas paradojas de la que emana buena parte de la lírica europea medieval trovadoresca y de los poetas de cancionero. Se trata de una poesía en la que el yo lírico masculino disecciona y trata de expresar los diversos estadios de una experiencia psicológica que casi cabría describir como una auténtica patología, y que a menudo acaba convirtiéndose en la manifestación, real o ficticia, de una incapacidad física de diálogo con la única persona capaz de brindar una posible solución a la penosa sintomatología descrita, o sea: con la misma dama a la que en teoría van dirigidas las quejas acumuladas en su legado poético.

<sup>1</sup> *Que Jorge de Montemayor* (Las Obras de Ausiàs March, traducidas por, ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid, 1947, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, VIII, p. 180), traduce así: A mis precededores ruego y pido/ aquellos que de Amor fueron tocados: que por mis dichos sientan qual he sido, / presentes, por venir, y aun los passados. *Doy siempre que es posible la versión castellana de Montemayor (=M). Para el original catalán utilizo la edición de Pere Bohigas, Ausiàs March, Poesies, 5 vls, Barcelona, 1952-1959, ENC, 71-73, 77 y 86.*

En principio cabe suponer también que el yo enamorado pretende, a la vez, establecer un canal lírico de contacto con los oyentes o posibles lectores, gracias a los cuales su entorno o sociedad cortesana tiene acceso y participa de su teórica problemática interior. De hecho, en algunos ejemplos memorables, como el famoso poema «Atressi con l'Orifanz» de Rigau de Berbezilh, la víctima reclama y obtiene la misma oportuna colaboración de toda la tribu cortesana de leales enamorados («Ileials enamorats»), para solicitar y alcanzar la piedad de una dama esquiva, que siglos después obtendrá Curial, protagonista de una conocida novela caballeresca catalana del siglo XV<sup>2</sup>.

Pero si prescindimos de tales casos excepcionales y de aquéllos en que el papel inerte cumple una función mediática supletoria de la oralidad, el poema suele convertirse en un mero confidente, cuya paciente función es más bien la de descargar verbalmente la tensión lírica acumulada a causa de la ofuscación o el silencio impuesto por la vergüenza y la timidez ante el «gest» o gesto altivo de la dama y su impresionante mirada, su «pretz» o mérito, y, en especial, su fama o «ere». Concepto este último que, como bien indica la vieja etimología isidoriana (*a fando*), depende de un «qué diran» demasiado sujeto a las lenguas viperinas de los «lauzengiers» o calumniadores roídos por la envidia y siempre al acecho.

La lírica medieval se convierte así en un interesante precedente del moderno psicoanálisis, ya que se transforma en una especie de crónica o dietario más bien trágico, de íntimas y procelosas navegaciones personales por el *maremagnum* del sentimiento amoroso. En ella el poeta sintetiza y analiza, a menudo con minucioso detenimiento, los peculiares dilemas derivados de la «pasión» o enfermedad causada por el amor y los sufrimientos y frustraciones que éste provoca. Ganamos la definitiva impresión que lo que realmente importa es la plena aceptación teórica del dolor y la descripción testimonial del *viacrucis* o cruento itinerario subjetivo del deseo insatisfecho y de las tormentosas sensaciones físicas, y sobre todo espirituales, que éste provoca.

Tal itinerario viene determinado, de una parte, por una morbosa —ahora diríamos masoquista— delectación en el propio sufrimiento, característica de este tipo de lirismo, y, de otra, por las barreras de toda índole que dificultan o hacen del todo imposible que el «yo» lírico se acerque al «tú» de la amada y alcance la deseada reciprocidad amorosa.

Prescindiendo ahora del importantísimo tema del silencio o *mutismo* impuesto por el tóxico galénico de la locura o *amor haereos* y la consiguiente desmesurada y peligrosísima dispersión de la sangre acumulada

<sup>2</sup> Vid. Martín de Riquer, *Los Trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., 1, pp. 290-292) y Ramón Aramon (ed.), Curial e Güelfa, 3 vols., Barcelona, 1930-1933, ENC, 30, 35-36, 39-40, III, p. 242.

en el corazón, otras formas de silencio guardan relación con la *timidez del amante* y la *discreción o secreto de amor* que vienen determinados por el mencionado concepto del honor, elemento central del llamado código del amor cortés, una de las numerosas contradicciones de este código, que sublima el deseo erótico intensificándolo hasta el paroxismo, es que al convertir a la dama en un paradigma de perfección, hace que, en buena lógica, resulte imposible esperar que una tal entequeia inaccesible, mitad dios mitad basilisco, acceda a otorgar la piedad o *merce*, que de forma tan inútil como insistente se le reclama. Tal perspectiva teórica, impuesta, como hemos dicho, por un tipo de amor necesariamente centrado en el doloroso placer de un callado deseo, requiere la creación de un ámbito o reducto fantasmagórico de imaginaria intimidad, ya que a la vista de unos planteamientos tan draconianos como consecuentes, la petición ferviente y esperanzada de correspondencia no puede en realidad ser algo más que una especie de oasis temporal de la mente, un vano propósito de osadía o esfuerzo voluntarista mil veces frustrado. Tal esfuerzo dará paso de manera natural a la queja resignada o desengañada, e incluso, en más contados casos, a la retórica desesperación increpante de unos insultos nada corteses, en forma de maldiciones o *maldits*.

Ausiàs asimila y reinterpreta desde un peculiar registro personal más bien lúgubre, el tradicional dilema lírico-dramático, de una retórica ecuación cortesana resumible –salvo error– a los valores siguientes: «visión de la dama = herida de amor-pasión = deseo = vencimiento-servicio amoroso = desesperada esperanza de correspondencia o galardón = falta de piedad y de posible médico y medicina = muerte-desengaño», que reduce a la siguiente formulación trimembre de *sobresalt* o «exceso de deseo, o agrado» (XXXIV, 14) = *sobresamor* (XXXVII, 25) o «exceso de amor» = *sobresdolor* o «exceso de dolor» (Ibíd. 30).

Se trata de un panorama o dilema lírico que recuerda, a primera vista, la situación en la que Martorell coloca a Tirant en el c. 120 de su inmortal novela. Allí se nos describe, de acuerdo con las pautas impuestas por el modelo clásico del enamoramiento de Aquiles en las *Historias Troianas*, el callejón sin salida de la desesperación ritual del amante cortesano, que, de no hallar una rápida correspondencia en el amor de la dama, podría abocar a una muerte lacrimosa. En el marco de la fabulación literaria, como podemos constatar en el trágico final de Leriano en la *Cárcel de Amor*, dicha muerte puede llegar a ser algo más que pura metáfora cancioneril<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Vid. *Diego de San Pedro*, *La Cárcel de Amor*, en Keith Whinnom y Dorothy Severin (ed.), *Obras Completas*, 3 vols, Madrid, 1973-1979, *Clásicos Castalia*, 39, 54, 98, II, pp. 171-176.

Pero Tirant, a quien no falta quien acuse de una excesiva timidez, fruto de una supuesta homosexualidad (!), supera al fin y al cabo el silencio de la melancolía amorosa y hace saber a la princesa Carmesina que es ella la causa de su pasión «desigual» y a primera vista imposible. A este fin hace gala de notable ingenio. Recurre primero a un hábil juego de palabras de claro signo petrarquesco (la lírica referencia al trágico *mal de mar*, léase «de amar») y, más tarde, al galante e ingenioso regalo de un bello espejo en el que la princesa acabará admirando mucho más la atrevida sutileza del extranjero que no la propia belleza. De esta manera un pequeño objeto de *boudoir* se convierte en poético sustituto de la palabra, a la que sirve de pórtico propiciatorio, ya que, gracias a tan cortesana estratagema, el caballero establecerá una relación que, tras penosos esfuerzos, le permite alcanzar finalmente el galardón apetecido<sup>4</sup>.

Al menos a simple vista, parece pues que tanto Martorell como el autor de *La Celestina* conocían y aceptaban el argumento invocado por Andrés, el famoso capellán del rey de Francia, para defender la necesidad de romper el de otro modo muy peligroso mutismo de los amantes:

*...si no fuera lícito a los hombres abrir los secretos de su corazón a sus damas, cuando quieren, el Amor, que es llamado fuente y origen de todos los bienes, desaparecería para siempre; nadie sabría ayudar a los demás y todas las obras de la cortesía serían desconocidas...*<sup>5</sup>.

En realidad este tipo de «sinceridad» literaria, no sólo provocará algunas reacciones desmesuradas en las damas, que se muestran inicialmente sorprendidas y ofendidas ante lo que consideran una ruptura del código tradicional, sino que a menudo acaba teniendo efectos desastrosos debido a las fuertes dosis de moralina que muchos autores suelen introducir en los desenlaces casi siempre trágicos de sus historias. Baste remitir, sin ir más lejos, a la misma *Cárcel de Amor* o a *La Celestina*.

El yo lírico de Ausiàs March dedica centenares de versos a explicar a sus posibles lectores presentes y futuros, los extremos de su pasión amorosa. Tras hacer constar que el galardón que ambicionaba no era otro que la mera aceptación tácita de un servicio amoroso puramente nominal, en el fondo nunca reconocido por la dama divinizada, lamenta que el amor no sea «substança rahonable», o «substancia razonable» (XVIII,

<sup>4</sup> Vid. Albert G. Hauf i Vicent Escartí (ed.), *Tirant lo Blanch*, 2 vols., Valencia, 1993/2, *Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana*, «Classics valencians», 7-8, en especial I, p. 238, y también Albert Hauf, «Sedució i Antisedució: D'Ovidi a l'Heptamerón, passant pel Tirant lo Blanch», en Elena Real Ramos (ed.), *El Arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, Valencia, *Universitat de Valencia*, 1995, pp. 119-144.

<sup>5</sup> Véase Andrés el Capellán, *De Amore* (Tratado sobre el Amor), I, c. 6, E, ed. de Inés Creixell, Barcelona, 1990, p. 133 (con la versión castellana que utilizo) y ed. Amadeu Pagès, *Castellón de la Plana*, 1930, «Llibres rars i curiosos», pp. 46-47 (con la versión catalana medieval).