

Apuntes tematólogicos acerca de las canciones de Jaufré Rudel

JAVIER DE AGUSTÍN

Como el título indica, este pequeño artículo no pretende ser sino un conjunto de notas que querrían verse un día ampliadas e integradas, dentro de un estudio completo de la poesía de Jaufré Rudel, siempre más allá de las disquisiciones sobre el carácter extra o intradiegético de la mujer en tal trovador, y de la hipotética identidad de ésta, en que se han centrado tantos artículos y comunicaciones.

En cinco de las seis composiciones de que consta el cancionero de Rudel¹, la cobla inicial recoge el *topos* de la primavera y el verano (o el invierno) ligados al nacimiento (o a la muerte) del amor. Este tema, de gran tradición popular y muy difundido ya en la literatura clásica y latino-medieval, lo encontramos también en Guillermo de Aquitania, pero sólo en dos de sus canciones —la séptima y la décima²—: será Rudel quien lo integre de manera constante en su dinámica poética, revalorizándolo y actualizándolo.

En la literatura goliardesca, los cantos de primavera son generalmente de júbilo: el hombre, inmerso en la naturaleza, celebra con ella el renacer de la vida y los lances amorosos. No ocurre lo mismo en la poesía de Rudel (ni tampoco exactamente en la de Guillermo de Aquitania): en la primera cobla de su canción I, la naturaleza es recreada como espacio de la reciprocidad amorosa:

«Quan lo rossignols el folhos
dona d'amor e.n quier e.n pren».

Dicha reciprocidad hace de la naturaleza un lugar arcádico. El *joy* del ruiseñor que ha logrado alcanzar el estado de *druz*, la unión perfecta, pues, entre los «pájaros amantes», genera una naturaleza como acorde perfecto y cerrado al yo creador: la única relación posible de pertenencia entre éste y aquélla será la contemplación, que conlleva ya un distanciamiento conflictivo yo-naturaleza, y que sólo desaparecerá con la destrucción de la lejanía entre el yo y el objeto del deseo, con la «quête» del amor

¹ Ed. A. Jeanroy, *Les Chansons de Jaufré Rudel*, París, 1965.

² Ed. A. Jeanroy, *Les Chansons de Guillaume IX Duc d'Aquitaine*, París, 1972.

perfecto, posibilitando así todo el desarrollo temático del amor. Nos encontramos, pues, con las oposiciones: distancia/unión, contemplación/amor:

«mas sa beutatz no.m val nien,
quar nulhs amicx no m'essenha
cum ieu ja n'aia bonsaber.»

Belleza, por tanto, en función del *fach* (de la unión amorosa) que únicamente el sueño —o, como veremos más adelante, la ensoñación— puede hacer posible:

«e pueys sompnhan dormen,
quar lai ay joy meravelhos,
per qu'ieu la jau jauzitz jauzen;»

La cuarta cobla se centra en la destrucción imposible de la distancia, en la «quête» de amor fallida, pues el deseo se niega a sí mismo al crecer con él la imposibilidad de su realización:

«que quant ieu van ves lieys corren
vejaire m'es qu'a reussos
m'en torn e qu'ela.s n'an fugen;»

En las coblas cuatro y cinco —que, como afirma L. Spitzer, hacen de esta primera *canço* un cruce entre canción de amor y canción de cruzada³—, la toma de conciencia de la imposible destrucción de la distancia genera una autoexpulsión del yo a una dimensión diferente, que posibilita una solución al deseo (conflictivo por irrealizable) de anulación de la lejanía: solución, en efecto, porque de lo que ahora se trata es de una distancia real (Francia-Tierra Santa) que sí se puede recorrer, y al final de la cual se encontrará una justa recompensa; pero también solución de compromiso porque la recompensa será la de Dios, remedio secundario al mal de amor. Hemos pasado, pues, de una lejanía insuperable como metáfora de un amor carnal imposible a una distancia superable como metáfora de un amor no carnal (siempre) posible. Por otra parte, el apóstrofe al Amor de la quinta cobla pone de relieve la voluntad, y no el deseo, de ese cambio de dimensión.

De nuevo, en la canción II, la estrofa inicial recrea el tema de la naturaleza como espacio del gozo perfecto y la *canço* se genera a partir de una contradicción: nace como mímesis del canto de los pájaros (lo cual no deja de estar dentro de la tópica goliardesca) pero, de hecho, es de signo contrario a aquél; es un intento de ir de la consecuencia (canción) a la causa (amor recíproco), pero aquélla tiene ya su razón de ser (el deseo insatisfecho): «dreitz es qu'ieu lo mien refranha.»

En la segunda cobla, encontramos una formulación más explícita aún de la lejanía, al igual que ocurrirá con la canción V⁴ («amors de terra lonhdana») y un amor que no admite ya remedios ajenos:

«e no.n puesc trobar mezina
si non au vostre reclam.»

³ L. Spitzer, «Romania», LXXV, 1954, págs. 396-402; crítica de un artículo de S. Santangelo, en que se identifica el «amor de lonh» con Leonor de Aquitania.

⁴ Irénée Cluzel, en su artículo *Jaufré Rudel et l'amor de lonh*, «Romania», LXXVII, 1975, págs. 86-97, considera estas dos canciones como constituyentes de un único ciclo del «amor de lonh».

Ni tampoco otro bojeto de amor:

«quar anc genser crestiana
non fo, ni Dieus non la vol,
juzeva ni sarrazina;»

Señalemos, también en la cobla dos, el efecto de contraposición entre el apóstrofe (acercamiento formal) y su contenido (tema de la lejanía), en los dos primeros versos que inician la plegaria del amante.

Al final de la tercera cobla, encontramos una exaltación del amor correspondido y, en la cuarta, el mismo tema de la estrofa cuatro de la primera canción, pero más aquilatado con respecto al código de la *fin'amors*: «quête» fallida, deseo insatisfecho y, por ello, dolor cuyo remedio hace más daño aún, sufrimiento como generador del deseo constante.

En la canción III, se recogen elementos temáticos de las anteriores, como por ejemplo:

— Tristeza por la ausencia del amor, en contraposición al *joy* de la naturaleza:

«qu'en un petit de joi m'estau.»

— Deseo de amor recíproco: «don ieu sia jauzens jauzitz!».

Además de éstos, encontramos otros muy característicos de la *fin'amors*:

— Ella habita con su marido en un castillo:

«Luenh es lo castelhs e la tors
on elha jay e sos maritz.»

— Los celosos:

«gilos brau
an comensat tal batestau
que sera greus a departir
tro qu'abbduy en siam jauzem.»

Elementos que se entremezclan en ese «contrapunto» de obstáculos y lejanía del amor.

En la canción V, persiste el mismo tipo de cobla inicial y algunos temas de las anteriores, por ejemplo:

— El amor lejano como único deseado:

«Ja mais d'amor no.m jauziray
si no.m jau d'est'amor de lonh.»

Encontramos, sin embargo, elementos nuevos:

— Dios y la peregrinación a Tierra Santa como artífices de la realización del amor:

«Be tenc lo Senhor per veray
per qu'ieu veirai l'amor de lonh.»

— Ensoñación del amor cumplido:

«adoncs parra.l paralalamens fis
quan drutz lonhdas et tan vezis
qu'ab bels digz jauzira solatz.»

— Ensoñación de un nuevo alejamiento si el amor encontrado no es el de «lonh»:

«Iratz e gauzens m'en partray,
s'ieu je la vey, l'amor de lonh:»

— Imposibilidad fatídica de la unión amorosa, en contraposición con la segunda cobla:

«Mas so q'ieu vuoill m'es atahis.
Totz sia mauditz lo pairis
qe.m fadet q'ieu non fos amatz!»

En la canción IV, aparece una nueva variación en el tema del amor: la cobla inicial establece la supremacía del invierno sobre el verano y anuncia, así, un canto a la imperturbabilidad, al reposo en un deseado distanciamiento del deseo amoroso —frente al rechazo del amor como locura y la tensión por vencer la lejanía de los poemas anteriores— y a la recuperación de la razón:

«car soi descargatz de fol fais.»

Y, sin embargo, la composición debe ser cantada en primavera (símbolo del nacimiento del amor carnal):

«El mes d'abril e de pascor
can l'auzel movon lur dous critz,
adoncs vuelh mos chans si'auzitz,»

Esta canción contiene además dos coblas (la sexta y la séptima) de difícil interpretación, especialmente la segunda⁵.

Llegamos, así, a la canción sexta, que siempre se ha puesto en conexión con la cuarta de Guillermo de Aquitania⁶. Estamos, efectivamente, ante un *gap*, el más refinado de los juegos poéticos de Rudel; no encontramos ya aquí el tópico de la primavera y sí la lejanía absoluta y deseada, la destrucción del amor satisfecho:

«nuils hom no.s meravill de mi
s'ieu am so que ja no.m veira,»

⁵ Véase: M. Lazar, *Amour Courtois et Fin'Amors dans la Littérature du XII siècle*, París, 1964, págs. 91-93, donde se recogen diversas interpretaciones al respecto.

⁶ Para un estudio comparativo de las dos, véase: R. Ortiz, *Intorno a Jaufré Rudel*, «ZRP», XXXV, 1911, pág. 545.

Pasemos ahora a una definición y distribución sistemáticas de los temas rudelianos. Para ello, seguiremos una técnica similar a la utilizada por J. Ch. Payen en su artículo sobre Guiot de Provins⁷.

Definición tematólogica

Para ello, estableceremos dos núcleos temáticos principales, A y B, en torno a los cuales se articularán los diferentes temas, designados con las letras «a» y «b» seguidas de una o varias cifras, significantes de cierto semantismo común entre aquéllos. En el caso de los «b», añadiremos una nomenclatura que facilitará la lectura posterior de la distribución tematólogica.

— Núcleo temático A=Relación naturaleza-yo.

a1=Mimesis aparente yo-naturaleza exultante.

a2=Deseo de mimesis yo-naturaleza exultante.

a3=Imposibilidad de mimesis yo-naturaleza exultante.

a4=Mimesis yo-naturaleza latente.

— Núcleo temático B=Discurso introspectivo del yo.

b1→b1,1= Supremacia del objeto de amor.

b2→b1,2= La dama displicente.

b3→b1,3= Destrucción del objeto de amor por inalcanzado.

b4→b1,4= Amor imposible como perfecto.

b5→b2,1= Deseo del goce del objeto de amor.

b6→b2,2= Rechazo del amor.

b7→b2,3= Lamento por un «mal lance» amoroso.

b8→b3,1= Goce imposible del objeto de amor fuera de la ensoñación.

b9→b3,2= Ensoñación de la imposibilidad de la unión amorosa como lejanía idestructible del objeto de amor.

b10→b3,3= Deleite en la imposibilidad del goce del objeto de amor.

b11→b3,4= El «maritz» como imposibilidad de la unión amorosa.

b12→b3,5= Destrucción de la lejanía.

b13→b3,6= Los celosos como imposibilidad de la unión amorosa.

b14→b3,7= Destrucción de la lejanía mediante un viaje a Tierra Santa.

b15→b3,8= Destino contrario al amor.

b16→b3,9= Aceptación del destino impuesto por la divinidad.

b17→b4,1= Amor sin remedio fuera de su realización.

b18→b4,2= «Quête» del amor divino como remedio al amor humano insatisfecho.

b19→b4,3= La muerte como único remedio al amor insatisfecho.

b20→b5,1= Esperanza en el goce del objeto de amor.

b21→b5,2= Esperanza en el goce del objeto de amor, por mediación de Dios.

b22→b6= El amor insatisfecho engendra locura.

b23→b7= Recuperación del sosiego y la sensatez.

⁷ Jean Charles Payen, *Sens et structure d'une chanson courtoise*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XII, 1969, págs. 243-252.

- b24→b8= Ruego a Dios para lograr la unión amorosa.
 b25→b5,1× b3,1= Ensoñación esperanzada en la unión amorosa.
 b26→b3,3× b3,1×b3,2× Distanciamiento deseado del objeto de amor ante la decepción, en el plano de la ensoñación.
 α= Destrucción de las coordenadas psicosenoriales del yo.
 β= Destrucción del amor.

Distribución tematólogica

La estableceremos entre los niveles del gozo y del dolor —marcados, en los esquemas, por los signos + y —, respectivamente—, de tal forma que puedan apreciarse las oscilaciones de uno a otro, mediante una posible curva temática.

Los paréntesis indican esbozo introductorio de un tema.

Canción I

Coblas	I	II	III	IV	V	VI
+	a1	b5 b1	b8		b6 (b18)	b18
—			b8 b3	b5 b9		

Canción II

Coblas	I	II	III	IV	V
+	a2			b5 b2 b9	
—		b9 b17	b8 b1 (b5)		

Canción III

Coblas	I	II	III	IV	V	VI	VII
+		b5		b22 b5	b1 b5 b8 b20	b5 b12	b17 b1 b17
—	a3 b8 (b5)	b8	b9 b11 b19		b2	b13	b8

Canción IV

Coblas	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
+	a4	b6 b23	b6	b23	b6 b23	b23 b7		b23 b6
—							b?	

b?=¿temor de un retorno al amor loco?

Canción V

Coblas	I	II	III	IV	V	VI	VII	Tornada
+	a3	b21 b14	b25	b26 b16	b1 b9 b5	b24	b5 b1	
-		b9		b9			b15	b15

Canción VI

Coblas	I	II	III	IV	V	VI	Tornada
+		b4		b5 b8			
-			α	b8	β		

Estos esquemas nos muestran las posibilidades del juego temático de las canciones de Jaufré Rudel, basadas, como si de una composición musical se tratase, en contrapuntos, *ritornelli*, variaciones, ausencias y reapariciones... Malabarismo temático que, junto con el formal, hacen de la poesía una delectación, un lujo literario que encuentra explicación y efecto en sí mismo.

¿No nos encontramos, pues, ante una voluntad de poesía pura, ante una concepción inmanentista del arte? ¿No es también la *fin'amors*, ya en el plano existencial, un código de estética para un juego social y un deleite óptico?