

EJEMPLIFICACIÓN DE LA TEORÍA DE FUNCIÓN POÉTICA JAKOBSONIANA EN LA CANCIÓN DE GRISÓSTOMO DE CERVANTES.

M^a del MAR GUTIÉRREZ MARTÍNEZ
(Universidad de Alcalá)

Según esta teoría el análisis acústico es, sin duda, el más sintomático de cualquier composición lírica. Las recurrencias fónicas constituyen la naturaleza íntima del poema, que es ante todo sonido (según Potebnja ¹). Estas recurrencias provocan que la "ley de desautomatización" funcione plenamente en el mensaje poético, provocando obvia "extrañeza" en el receptor-lector, que se ve obligado a concentrar toda su atención en la comunicación lírica. Sin esta comunicación, basada fundamentalmente en la ambigüedad y en la sugerencia fónica, el mensaje poético no tiene validez, carece de "literariedad" ². La *Canción de Grisóstomo* establece una palpable comunicación, que se verifica más allá del tiempo. El autor ha conseguido que el texto se immortalice, pues se sigue produciendo la comunicación lírica y la misma relación poema-lector que en el momento en que se engendrara. Cervantes, aunque no provoca estructuras sensoriales muy complejas, como veremos, hace constante alusión al sonido presentándolo de múltiples maneras.

¹ JAKOBSON, Roman, "Lingüística y Poética" en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Planeta-Agostini (colec. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo), 1985, pp. 347-395.

² JAKOBSON, Roman, Op. cit.. Ver también LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1983. Para Jakobson cada elemento que interviene en el acto de la comunicación desempeña una determinada función.

La función poética considera el lenguaje como signo y su presencia hace que el mensaje tenga la categoría de obra de arte. En palabras de R. Jakobson, esta función: "proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación. La equivalencia es promovida al rasgo constitutivo de la secuencia". Podemos concluir brevemente que los conceptos básicos par esta teoría son: lo que podríamos denominar "principio de recurrencia", la noción de "desvío" y la "creatividad semántica"; todos estos conceptos apoyarían la producción de "extrañeza" en el lector (espectador, público...) que se verificaría gracias a la llamada "ley de desautomatización" que actuaría sobre el objeto artístico (desde un cuadro hasta una obra representativa teatral). Si todo esto se presenta en una obra literaria hablaremos de su "literariedad". A grandes rasgos el "principio de recurrencia" se basaría en la existencia repetida de cualquier elemento sintomático en la supuesta obra artística. El concepto de "desvío" se referiría al hecho necesario de que en cualquier obra de arte exista una divergencia de lo que se observa como lógico, habitual, normativo. En cuanto a la "creatividad semántica", decir que debe permitir que con elementos propios de cualquier sistema signico se compongan nuevas imágenes evocadoras, y que para su descodificación sea necesaria la participación activa del receptor, al igual que para su codificación lo fue la imaginación creativa del autor.

¹ CERVANTES, Miguel de, "Canción de Grisóstomo" en *Poesías Completas*, vol. II, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1981, pp. 239-245.

Se puede hablar de un doble ritmo en el poema ¹, reflejo del dualismo espiritual que el amor no correspondido provoca (ver figura 1). Las estrofas I, III, VI, VII, IX son reflejo del dolor contenido, capaz de anestesiar el espíritu; cierto autoconvencimiento de resignación al desgraciado futuro parece apaciguar el tono de la *Canción*; el ritmo se hace lento, cadencioso, entrecortado. El "son doliente" "tuerce la voz" del desdichado Grisóstomo. Los encabalgamientos (v.1-2-3/ 7-8/ 33-34/ 39-40/ 42-43/ 81-82/ 87-88/ 97-98-99/ 100-101) producen la sensación de la voz entrecortada por el gemido silencioso del que sin remedio se encamina a la peor de las muertes. Las estrofas II, IV, V, VIII presentan un ritmo diferente, contrapunto del anterior. Todas coinciden en servir de marco a enumeraciones, que obviamente, repercuten en el esquema rítmico haciéndolo más acelerado; también observamos encabalgamientos que tienen una funcionalidad claramente distinta a la anterior, estos encabalgamientos agilizan el ritmo ya que están en un claro contexto acústico más dinámico; mas que un entrecortamiento de la declamación provocan un enlazamiento rápido que favorece la mayor ligereza, imprimida principalmente por las enumeraciones de estructura repetida. Observamos, pues, que, en cuanto al ritmo, existe en la composición una clara curva melódica desigual, marcando dos ritmos opuestos proyección clara del contenido semántico.

La rima es consonante y hay una nítida tendencia al "modelo silábico uniforme": el número de sílabas en la cadena métrica es constante, todos los versos son endecasílabos; se evita claramente la sílaba cerrada al final del verso (inexistente). El interior de sílaba es la parte más prominente, constituyendo la cumbre fónica claramente opuesta a las sílabas marginales y fonemas asilábicos. Escasamente un 5% de las palabras se acentúan marginalmente, siendo siempre tiempos verbales (iré, haré...) o términos gramaticales (algún, mí, ...). Aparece así una clara recurrencia acústico-silábica que coincide con la tendencia más generalizada.

El endecasílabo se reparte en proporciones similares "a Maiore" y "a Minore", lo que hace que no sea significativo. Es melódico en las estrofas más relajadas y enfático en la V estrofa protagonizada por preguntas y exclamaciones retóricas. Ya sesenta años después de la muerte del Marqués de Santillana el endecasílabo se naturalizó definitivamente en España, convirtiéndose en el verso clásico de la poesía culta, a la que claramente se inscribe esta composición de corte pastoril, refinada, profunda y dramática.

Otra recurrencia de tipo rítmico es la existencia de rima interna que delimita claramente cada estrofa, pues se configura en la última palabra del penúltimo verso de cada estrofa y el primer hemistiquio del verso final. Esta rima interna situada recurrentemente en esa posición tiene una operatividad clara: además de delimitar cada estrofa, sirve como broche a cada unidad estrófica señalando su valor temático individual, pues si bien el significado de toda la unidad poética es el mismo, cada estrofa desarrolla un matiz de la desesperación del enamorado.

¹ CERVANTES, Miguel de, "Canción de Grisóstomo" en *Poesías Completas*, vol. II, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1981, pp. 239-245.

La construcción estrófica del poema (ver fig. 2) puede asimilarse, en cuanto a la rima, no en cuanto al número de sílabas, a la "canción petrarquista", pero no podemos inscribirlo a esta clase pues en España este tipo de composición obligaba la mezcla de endecasílabos y heptasílabos; si aparecía mayor frecuencia de versos de arte mayor se trataba de "canción grave". Aquí el endecasílabo es el único utilizado y refleja la gravedad de la composición. Todas las partes de la "canción petrarquista" (fronte, chiave, sirima o coda, envío) aparecen formalmente en esta estrofa, pero la ausencia de heptasílabos impide incluirla en esa forma estrófica. Podemos deducir, sin embargo, una clara influencia italianizante. Sólo encontramos una irregularidad constructiva en la estrofa VIII: de quince versos en lugar de dieciséis, el verso siguiente al "chiave" queda sin rimar y después aparece un pareado en lugar del supuesto cuarteto "sirima". Es apreciable un defecto técnico pues no hallo ninguna motivación para la ruptura del sistema estrófico.

Clara explicación merece la última estrofa de cinco versos que adopta estructura similar a la del "envío" y que ópera como despedida final del suicida a su único compañero, su propio lamento.

En este estudio rítmico se evidencian gran número de "recurrencias" provocadas por distintos caminos, mediante rimas, construcciones estróficas, número de sílabas...; de igual modo aparecen "desvíos" que pueden ser clara marca de estilo, como la no aceptación total del tipo "canción petrarquista" que imprime originalidad estrófica.

No se observan alteraciones destacables, pero existe una textura sónica evocadora de sonos terribles en todo el poema, relacionados con el hecho de que el poema sea una "canción" entonada por Grisóstomo y que se ve apoyada por la recurrente presencia de sustantivos como: "son" (v.5, 13, 29, 120), "ecos" (v. 34, 35), "voz" y "acento" (v. 10, 120), "ruido" y "canción" (v.128).

Encontramos enumeraciones acumulativas de nombres de animales, principalmente, y de los sonidos que emiten, que a su vez se adjetivan con el rasgo más negativo de su entonación. Así la "pena cruel" que se refleja en el canto desesperado de Grisóstomo es un son mezclado del: "rugir del león, aullido temerosos del lobo, silbo horrendo de la serpiente, baladro espantable de algún monstruo, agorero graznar de la corneja, estruendo del viento, implacable bramido del toro, sensible aullar de la tortolilla, triste canto del buho, llanto infernal de la negra cuadrilla". Se nos dibuja una auténtica zoomaquia acústica con elementos sobrenaturales (monstruos, seres infernales) y pertenecientes a la naturaleza física (mar, viento,...). Cervantes traduce así el son causado por la pena cruel, se forma un marco acústico protagonizado por los sonidos estremecedores; la mixtura sensorial dará finalmente el son del lamento de Grisóstomo. Todos los elementos (animales, la tierra y aire, el mismo viento y mar) giran en torno a la "pena cruel" que se proyecta a su vez sobre cada expresión sonora del enamorado.

Este paisaje sonoro se complementa con un ambiente plástico sugeridor. El paisaje llega a convertirse en marco simbólico, proyección del estado anímico del enamorado (las arenas del Tajo, las olivas del Betis ...). El paisaje que sirve de receptor del canto se describe en la tercera estrofa. Se materializa, igual que antes lo hicieran los sonidos que constituían el "terrible son", asimilado a la pena. La alusión al Tajo y al Betis evoca algo del marco pastoril pero el conjunto paisajístico y sensorial (no de cantos de pájaros ni de fluir de fuentes) es un anti-"locus amoenus". Al igual que en la enumeración animalística, en esta de elementos del entorno físico (rocas, riscos, valles huecos, playas, páramos ...) la adjetivación es un elemento operativo que por las recurrencias en lo negativo permite esa proyección anímica en el paisaje. Todo queda imbuido por el simbolismo metafórico. Atisbamos un cierto romanticismo prematuro en la afirmación de Grisóstomo que se siente incapaz de traducir en palabras su pena (al igual que cuatro siglos más tarde le ocurrirá a Bécquer). El carácter de la naturaleza será también simbólico (concretizar el alma), ésta adquiere caracterización similar a las que ostentaba en las "cantigas de amigo" galaico-portuguesas medievales y a la que luego se anexionará el Romanticismo.

Aparece una general preferencia por los epítetos que ocupan un 70%, aproximadamente, del material adjetival. Encontramos alternancia de proposiciones: [1] SN + CN, [2] CN+SN y SN= N+Adj.c. ó SN= Adj.e.+N, CN= N+Adj.c. ó CN= Adj.e.+N (e: epíteto, c: calificativo). Este reparto irregular de una proposiciones y otras (1 y 2) se hace por claras razones eufónicas y "desautomatizadoras" (Potebnja), evitando así la monotonía acústica y constructiva. Este sinastroísmo de la II estrofa resume evocadoramente la "pena cruel" que se apodera de Grisóstomo.

Las recurrencias sintácticas se basan fundamentalmente en sistemas de oposición y paralelismo. Las enumeraciones ocupan las estrofas II, III, VIII: la primera de ellas provoca evocaciones sonoras; la segunda, paisajísticas; y ambas, con sus sugerencias sensoriales son clara proyección de personaje. La VIII estrofa presenta personajes mitológicos atormentados con el infierno e ilustran el tipo de tormento que Grisóstomo espera, pues va a suicidarse; una lectura entre líneas puede intuir que quizás el sufrimiento, aquí por el desamor de Marcela, sea aún mayor. Hay así una traslación del mundo real al infernal que no supone cambio para el dolorido Grisóstomo. Esa sed, buitre, peso de la piedra de Sísifo son trasposición de aquellos celos, desdén, desesperanza... de la IV estrofa. El protagonismo evoluciona hacia un nihilismo autodestructivo. El amante adquiere caracteres de masoquismo psicológico, llegándose a recrear en los sufrimientos del infierno, que aparece explícito (v. 4. 123...) o implícito eufemísticamente ("infernal cuadrilla", "hondo abismo", "portero infernal"...). Ese infierno al que irá voluntariamente, pues decidió suicidarse ¹, pecado castigado con el infierno, no es la única

¹ CASTRO, Américo, en "Comentario de Grisóstomo" de *Hacia Cervantes* vislumbró en el poema y su contexto un claro suicidio protagonista que no moriría de amores (interpretación tradicional). Como reactivo de ésta surge la opinión de Rosales (*En Cervantes y la Libertad*) que recoge la tradicional "muerte de amor". La tercera opinión sería la de Avalle-Arce (en "La Canción de Grisóstomo" en *NRFH*, XI (1957)) que intenta conciliar los dos anteriores. Para Avalle la respuesta de la cuestión de si Grisóstomo se

razón de su recreación masoquista; la imposibilidad del amor de Marcela le llevará a extremos inusitados de autoflagelación y autodestrucción. El infierno aparece como protagonista de un paralelismo que abre y cierra el poema (v.4, estrofa VIII).

Los oxímoron y oposiciones son frecuentes y acordes con el sentimiento antagónico que provoca la desesperación. En el v.3 y v.5 aparece "tuyo" y "mío" en posición marcada gracias al hipérbaton; relacionada con la anterior oposición hallamos en v.38 "vivas", "muerta"; del mismo tipo aparece otra en v. 56-57 a final de verso "muerte", "vivo"; igualmente las construcciones antitéticas se hacen frecuentes: "esperanza-desesperado", "esperar-temer". "verdad-mentira", "sinrazón-razón", "risa-ocasión funesta", "fin mío-tu fiesta"... Todo esto reflejo de ese "vivir muriendo" de Grisóstomo. Igualmente aparece un claro paralelismo antagónico entre la estrofa X encabezada por Yo y la XI por Tú, sujetos que se han convertido ya en elementos opuestos igual que muerte y vida.

Aparece un paralelismo en la X estrofa, v. 84-86 y v. 87-91, siendo también esta estrofa una anáfora repetida intermitentemente ("y que" v.85, v. 89-90), que apoyada por la profusión de conjunciones copulativas marcan el ritmo señalado más arriba. El sufrimiento total encaminándose hacia el nihilismo antes señalado (para Grisóstomo la razón vital es el amor, si no existe no hay tampoco razón de vida, sentimiento éste plenamente romántico). Admite Grisóstomo que nada espera, en la confesión final de los v. 85 al 91, ("Diré que ...") y que el amor, a pesar de todo, sublima y libera y que su enemiga hermosa no es culpable de su estado. Esta especie de confesión se su culpabilidad termina con la despedida palpable del suicida; en v. 92-96 indica cuáles serán los instrumentos que verifiquen su muerte: 1) la opinión que se ha forjado y que le convence espiritualmente y le aniquila el alma, 2) y un duro lazo que consume su muerte física ahorcado (esta muerte se alude también en el v. 95). La máxima angustia surge cuando descubrimos que Grisóstomo, además de haber perdido toda ilusión vital y hallarse desencantado, dolorido y desesperado en esta vida, tampoco espera ningún bien de la otra (v.96). El pesimismo y desesperación han llegado al paroxismo que se comunica al lector: sin amor nada tiene sentido ni en este ni en el otro mundo.

Las preguntas y exclamaciones retóricas provocadoras de desesperanza y enajenación ocupan lugar en la V estrofa. Probablemente las respuestas implícitas sean totalmente negativas y este supuesto aumenta la desesperación. Realmente no se puede esperar y temer si el temor es más grande que la esperanza, no se pueden cerrar los ojos a los celos, todo se torna desconfianza ante el posible engaño. En esta V estrofa aparece un atisbo de suicidio como única posibilidad visible para acabar con el constante sufrimiento que provocan "mil heridas en el alma abiertas". El sufrimiento se convierte en el sentimiento envolvente que invade el poema. Los

suicidó no es de menos para comprender el texto y la intención del autor, lo más importante es la presentación perfectamente equilibrado de los "indicios" en pro y en contra. Cervantes no se inclina hacia ninguna de las dos posibilidades; deja que el lector elucubre. Sería una representación de dualidades típicamente cervantina.

sentimientos desgarrados del espíritu adquieren tal consistencia, que se personifican y Grisóstomo les implora para que le den armas con las que concluir su existencia: un hierro o una soga (v.77-78), del mismo modo que lo hiciera Galercio en *La Galatea*. De todos modos el sufrimiento es tan agudo que le hace olvidar incluso el deseo de morir. El alma totalmente anestesiada por el padecimiento y estática, hace de ésta una situación, ya no sólo habitual sino que sumerge al espíritu en una sensación de inmovilidad sensitiva y de atemporalidad, provocando ese afecto anestésico que no logra nada más que adormecer el alma. El dolor va dominando todo el espíritu de la víctima al igual que va apoderándose de toda la estructura poética.

La soledad total en la que Grisóstomo va sumergiéndose se verifica en la estrofa final, cuando el único receptor de su mensaje es su propia canción desesperada, con los significados señalara Avalle-Arce ¹.

En la VII estrofa se constituye un orden basado en el hipérbaton para marcar los elementos más prominentes del sintagma en posición final (esta funcionalidad del hipérbaton como método demarcativo de las claves conceptuales es una constante recurrencia en todo el poema). Así: "mata un desdén", "atierra (en ms. colombino cf. aterra) la paciencia o verdadera o falsa una sospecha", "desconcierta la vida larga ausencia", "matan los celos", "no aprovecha firme esperanza". Todo esto se transforma en una constante alusión a la muerte, que, como deseo o muerte espiritual o auténtica, recubrirá toda la textura lírica. En v.56 aparece ese adinaton al que antes hicimos referencia de muerte/vida, que el mismo Grisóstomo califica como "milagro nunca visto".

Encontramos una correlación cuyo segundo miembro es (v.57) "celoso-ausente-desdeñado-cierto de sospecha" relacionado con "celos"(v.51)-"ausencia"(v.52)-"desdén"(v.49)-"sospecha"(v.50). Todos estos elementos negativos hacen presentir el fracaso amoroso y perturban emocionalmente al "pastor" llegándole a matar sino física en principio psíquicamente. El desdén, sospecha, celos, ausencia... adquieren un carácter descarnadamente concretizado y proyectado sobre su pobre espíritu, que no puede combatir tan grandes monstruos con su paciencia o esperanza. La lucha dualística del enamoramiento se hace visible (como en las teorías petrarquista, platónica, cortesana, romántica...). Es el tema eterno del amor emparentado con la muerte. Grisóstomo desesperado y alimentado con olvido se convierte en un espíritu pasivo que sólo sufre, su sufrimiento modela su pasividad, desaparece el poder de rebelión solventadora de su problema anímico. Del dolorido espíritu celoso, que luchando trata de salir de su sufrimiento,

¹ Avalle Arce en *Nuevos deslindes cervantinos* indica, como pista para un correcto descifrado del poema, los distintos significados de la palabra *deseperar(se)*. Tiene dos significados: según el *Tesoro* de Covarrubias, s.v. *deseperarse*: "perder la esperanza. Desesperarse es matarse de cualquier manera por despecho; pecado contra el Espíritu Santo. No se les da a los tales sepultura; quede su memoria infamada y sus bienes confiscados y lo peor de todo es que van a hacer compañía a Judas. Esto no se entiende de los que estando fuera del juicio lo hicieron, como locos o frenéticos"; el *Diccionario de Autoridades* puntualiza y ejemplifica dos acepciones: "Vale también matarse a sí mismo por desprecio o rabia"; otra acepción es la de "enojarse, impacientarse gravemente". Estas acepciones se repiten en TERREROS y PANDO, *Diccionario Castellano* y continúan abreviadamente en el *Diccionario* de la RAE.

Grisóstomo ha llegado al dolorido espíritu desesperado, pasivo que roza el conformismo masoquista y renuncia a la lucha. Su alma ha llegado al debilitamiento total por el "mal de amor", careciendo incluso de fuerzas que recuperen su esperanza (v.62-64).

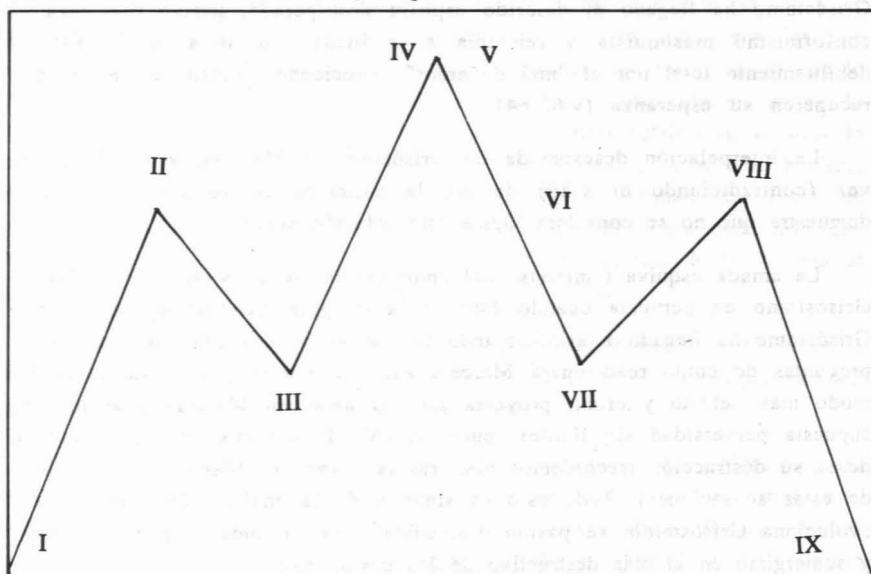
La interpelación desesperada de Grisóstomo a Marcela, acusándola esta vez (contradiciendo el v.89) de ser la causante de su sinrazón (v.97), demuestra que no se considera lógica esta solución suicida.

La amada esquiva ("midons" del amor cortés) se convierte a los ojos de Grisóstomo en perversa cuando éste se la imagina riéndose de su muerte. Grisóstomo ha llegado a asimilar todo lo que atribuye a Marcela, haciéndose preguntas de cómo reaccionará Marcela ante su muerte y contestándolas del modo más nefasto y cruel; proyecta así sus ideas en Marcela y asimila su supuesta perversidad sin límites, pues no sólo le desdeña sino que también desea su destrucción (recordemos que tras la *Canción*, Marcela se defenderá de estas acusaciones). Todo esto es síntoma de la enajenación hacia la que evoluciona Grisóstomo, su pasión desmedida y no secundada le hace divagar y sumergirse en el más destructivo de los pesimismos.

La última invocación va dirigida a su canción desesperada y si el principio era una presentación y descripción de lo que iba a ser, el final es una despedida a esa canción que con su propio desarrollo ha llegado a materializarse en la última estrofa; el "pastor" ruega que su canción (él mismo) no se entristezca por su muerte, pues si la causa primera de su existencia es Marcela, que no llorará su triste fin, él mismo y su canto no deben entristecerse por su muerte.

Deseperación total, que ronda el nihilismo; pesimismo atroz que enajena haciendo que el enamorado adquiera matices de masoquismo psicológico; pasión con fuerza de tragedia griega; paroxismo y un cúmulo de actitudes prerrománticas; todo ello traducido a un lenguaje lírico sugeridor y enmarcado en una forma poética que concentra la atención del lector, hacen que el valor lírico de la composición sea indudable y la calidad poética de su autor parezca indiscutible.

FIG. 1, ESQUEMA RÍTMICO



I-IX Número de estrofa.

FIG. 2 ESQUEMA MÉTRICO-ESTRÓFICO

Estrofas I-VII siguen el modelo:

T1	11 A	}	FRONTE*
	11 B		
	11 C		
T2	11 A	}	CHIAVE*
	11 B		
	11 C		
	11 C		
C	11 D	}	SIRIMA o CODA*
	11 E		
	11 E		
	11 D		
P	11 F	}	ENVÍO*
	11 F		
T3	11 G	}	FRONTE*
	11 H		
	11 G		

Estrofa ocho irregular:

T1	11 A	}	FRONTE*
	11 B		
	11 C		
T2	11 A	}	CHIAVE*
	11 B		
	11 C		
	11 D		
	11 E (?)	}	ENVÍO
P1	11 F		
	11 F (?)		
P2	11 G	}	ENVÍO
	11 G		
T3	11 D	}	FRONTE*
	11 H		
	11 D		

Estrofa IX similar al ENVÍO:

T= Terceto.

P= Pareado.

C= Cuarteto.

(*)= Elementos de la "canción petrarquista".

P1 11 A
11 A

T1 11 B
11 C
11 B