

LA CANCIÓN DESESPERADA. DEL NARCISISMO A LA AUTOELEGÍA

BEGOÑA SOUVIRÓN
Universidad de Bielefeld

En la primera parte del *Quijote*, el lector conoce, como Alonso Quijano y su escudero, por boca de unos cabreros, la muerte —puede ser que suicidio— de un joven estudiante de Salamanca que, abandonando la universidad, había tomado los hábitos de pastor para seguir a una mujer esquiva. Mientras, ella hacía de la defensa de su libre albedrío en no corresponder al amor del estudiante, la condición *sine qua non*, en la que fundamentaba su independencia económica, y, la más importante, ideológica, del concepto neoplatónico del amor, que imperaba hasta entonces en la ficción arcádica ¹.

Pretendemos reflexionar sobre los motivos que pudieron haber inducido a ese intelectual Grisóstomo a tomar la decisión tan drástica de quitarse la vida, dejando, además, con ese colmo de narcisismo en su *Canción desesperada* un ejemplo flagrante de autoelegía y moraleja para todos los hombres.

Hemos abordado desde la preceptiva del género elegíaco la *Canción desesperada* que, una vez más, se muestra muy interesante por tratarse de la elegía —Herrera no distinguía entre canción y elegía— de un suicida que, poco antes de morir ahorcado, se complace en rendirse un último homenaje en ese acto de narcisismo sin precedentes en la literatura del Siglo de Oro.

Al considerar que el testamento personal es un documento básico para analizar las actitudes históricas ante la muerte, no debemos olvidar la im-

¹ Véase Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Cultura Hispánica, 1985, t. 2, séptima parte, cap. III, págs. 1034 y ss. ofrece sus perspectivas sobre el estado de la cuestión, basándose, principalmente, en las reacciones de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejos, 6, cap. *Muerte post errorem*, pág. 129, 1925, con quien no siempre coincide, y recogiendo las opiniones de Rodríguez Marín, Clemen-cín, Jiménez Campaña Casalduero y Montero Díaz, al respecto.

portancia que cobraron en el Siglo de Oro las *artes moriendi*. En nuestro caso, el testamento, en forma de autoelegía, de un desesperado, observa todos los tópicos exigidos por el género, a excepción de la consolación, porque al ahorcado, como a Judas, en principio, sólo le espera la condena infernal. De ahí que Grisóstomo impreque a los moradores del «profundo» en ese orfeico lamento.

Pues bien, como decíamos, en los capítulos 12 al 14 de la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes se embute la historia del estudiante Grisóstomo, que ha abandonado los libros para seguir, disfrazado de pastor, a Marcela, retirada por voluntad propia en la soledad de los campos.

La crítica ha observado que la *Canción desesperada* pudo haber sido compuesta por Cervantes independientemente de su posterior inclusión en el capítulo 14². Nosotros creemos que, si bien Cervantes pudo componer, primero la canción, y luego incluirla en esta primera parte, en cualquier caso, lo que se revela significativo es su reaparición, actualizándose, precisamente, en el lugar donde se efectúa la paulatina desmitificación de Arcadia.

Martínez Gil en *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* afirma que el testamento es el documento básico para concretar todas las actitudes que podían adoptarse, ante la muerte³. En los siglos XVI y XVII se pensaba que, mientras el alma partía, el cuerpo quedaba aquí abajo e invadía los poblados y las iglesias, lo cual facilitaba una familiaridad entre vivos y muertos que no deja de sorprendernos hoy día.

El estudio del testamento permitía conocer, no sólo la última voluntad del difunto, sino la actitud que tomaba el que se enfrentaba al trance en la última hora. La iglesia fue interviniendo y controlando, cada vez más, el paso de esta vida a la otra, porque el sacerdote, al administrar la Extremaunción, se convertía en el facilitador de ese tránsito, controlando, a la vez, la salida de este mundo y la llegada al otro.

Durante muchos siglos las *Artes moriendi* fueron la piedra angular donde se inscribieron los preceptos de la Buena Muerte. El sacerdote disponía, según ellas, de los medios para que la agonía se desarrollara de la manera adecuada, pero, además, influía en el destino postrero de las almas, pues, en función del número de misas que se le dijeran al difunto, permanecería,

² Francisco Rodríguez Marín en su edición crítica del *Quijote*, Madrid, Impr. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916, pág. 405, se hace eco en nota 4 a pie de página de esta cuestión y remite a José María Asensio, «La Canción desesperada», en *América*, 1867, y reproducida luego por Adolfo de Castro en *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, 1874, asegurando que «A no dudar, aquella lección es anterior a la que el autor del *Quijote* insertó en su novela, porque las más de las enmiendas que ésta introdujo mejoran el texto de la canción».

³ F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pág. 637.

más o menos tiempo, vagando, «como alma en pena», o podría salir con recomendaciones del purgatorio⁴. Si el agonizante recibía los Últimos Sacramentos, las puertas de la salvación se abrían y el arrepentimiento oportuno saldaba todas las cuentas pendientes de una vida pecaminosa. La conversión, aunque llegase tan sólo al final, si no deparaba la salvación automática, sí que evitaba la condena perpetua.

Tanto el suicidio, como el fallecimiento repentino, han sido entendidos bajo el signo de la «muerte arrebatada»⁵, en la cual, la ausencia de un viático, experto en exorcismos, que allanara el camino, poblado de diablos deseosos de atrapar a las almas, suponía el castigo, sin remisión, de las culpas. Sabemos, después de leer la *Agonía del tránsito de la muerte* de Alexo Venegas, (Toledo, 1540)⁶, que Grisóstomo, implorando a los habitantes del infierno para que lo acojan entre ellos y renunciado a los cauces normales del tránsito, se convierten en un contraviático.

A la luz de la preceptiva clásica del género elegíaco, habría que distinguir, además de la elegía erótica y funeral, la del destierro.

Camacho Guizado, en *La elegía funeral en la poesía española*, señala cómo desde la propia «Doctrina de la erudición poética» se hacía difícil la distinción entre canción y elegía; de hecho la canción de Lope de Vega a la muerte de su hijo ha sido contemplada como una elegía⁷.

Abundando en lo dicho, Jesús Bustos Tovar en *Teoría del discurso poético* afirma que, con respecto a la elegía, puede ser tomada como hipótesis referente la idea de que en esta composición lo poético no se encuentra separado en un entramado de elementos formales, ni en la organización de los contenidos temáticos, sino, preferentemente, en aquellos elementos textuales que actúan como refundidores, por su capacidad referencial a los agentes del discurso. Él apela, tanto a la pragmática como al estudio de los factores que determinan las intenciones comunicativas del emisor, y a las condiciones en que se produce la recepción del mensaje. El concepto de poeticidad, pues, debe ir ligado al de discurso, en el sentido de que aquélla ha de buscarse en las condiciones específicas en que éste se produce⁸.

⁴ *Idem*, pág. 367.

⁵ *Idem*, págs. 149 a 152.

⁶ Véase la capital información que ofrece al respecto Alexo Venegas en «Agonía del tránsito de la muerte», Miguel Mir (ed.), en *Escritores místicos españoles*, Madrid, NBAE, t. 16, págs. 102 y ss., 1911, sobre todo en lo que se refiere a la necesidad del viático, así como a los útiles avisos, socorros y demás trámites para solventar el trance.

⁷ Eduardo Camacho Guizado ofrece en *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, un panorama general nada desdeñable sobre el tema.

⁸ Véase Jesús Bustos Tovar, «La elegía como forma del discurso poético», en *Teoría del discurso poético*, Actes du 5, colloque du S.E.L., Toulouse, Toulouse-Le Mirail Services des Public., 1986, págs. 2-20.

El proceso de la enunciación en el discurso elegíaco debe ser acometido desde diferentes perspectivas. En primer lugar, teniendo en cuenta la presencia del sujeto en el enunciado y el desdoblamiento que sufre al manifestarse superficialmente en la organización secuencial, que por lo que respecta a la *Canción desesperada* respondería al «yo» que se dirige a sí mismo. En segundo lugar, atendiendo a la relación entre el sujeto emisor y el receptor o interlocutor; en el caso de Grisóstomo, el «yo» que se dirige a sí, a Marcela, a los pastores y cabreros —entre los que se hallan Don Quijote y Sancho Panza—, a los moradores del profundo y a la propia obra, en la tornata o envío. En tercer lugar, observando la modalización del discurso donde el sujeto se identifica con lo enunciado, absoluta en esta canción. Esa perspectiva de subjetivación, consustancial al discurso poético desde el nivel de partida de la enunciación, es a menudo el eje constructor de la expresión, que permite la perfecta asimilación entre el «yo» del narrador y el «yo» lírico, con predominio del segundo sobre el primero en este caso, porque el funesto amador se complace en la expresión de su dolor como única vía de escape y sublimación⁹.

Como decíamos, el episodio de Grisóstomo se revela muy interesante por tratarse del último acto del suicida que, antes de ahorcarse, se compone una «autoelegía», donde se citan todos los tópicos al uso sin que pueda darse cabida al de la consolación en el sentido clásico¹⁰, porque el autoinmolado es un condenado cuyas lastimosas imprecaciones sólo pueden conmover a las criaturas del Averno.

No acaba aquí, con ser ya mucho, el interés de esta composición, porque contiene, además, una afluencia considerable y significativa de tópicos poéticos en constante metamorfosis. Los conceptos tradicionales, que informaran la tradición poética neoplatónica, son puestos ahora en tela de juicio, a través de dos cauces bien diferentes: de un lado, por el pesimismo del estudiante melancólico y depresivo, y de otro, por los argumentos emancipadores de la pastora, que defiende su libertad y razón, apelando al sentido común.

Recordando el argumento de este cuento, nos sorprende la historia del joven Grisóstomo, estudiante de familia hidalga quien, ofuscado por las fuerzas del amor, abandona su espacio vital, disfrazado de pastor, para in-

⁹ Véase Luis Rosales, *op. cit.*, pág. 1054, t. 2, donde dice que el suicidio de Grisóstomo no es más que una metáfora, continuada desde un punto de vista técnico, un artificio retórico, un argumento persuasivo. Su observación en nota 188 del mismo capítulo con respecto al proceso correlativo de diseminación y la alusión al devenir en la muerte de Grisóstomo, cobrarían sentido desde la perspectiva elegida en nuestro análisis de la *Canción desesperada* como autoelegía.

¹⁰ Véase el interesante prólogo de Dereck. C. Carr en su edición del *Tratado de la Consolación de Enrique de Villena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, págs. LXXV a XCVI.

gresar en una ficción arcádica, que ya está desvirtuándose, donde lo que encuentra es la inoperancia de los conceptos que tradicionalmente estaban asociados a ella y la argumentación reivindicadora femenina de una pastora, que lo único que desea es hacer oír su discurso, en defensa propia, en defensa de su albedrío, y, para ello, necesita la soledad y la independencia; todo lo más, alguna conversación ligera con las pastoras de aquellos valles.

A pesar de que Grisóstomo es astrólogo, sabio e instruido, naufraga, pierde su identidad, atrapado en esa pasión no correspondida. Marcela, huérfana y rica, ha sido criada por su tutor, cura, que, si bien pensaba en casarla, no le urgía, porque de ese modo administraba su fortuna, dando incluso que hablar en el pueblo.

Ella opta por el hábito de pastora porque es el único, según confiesa, que le permite vivir una vida más suelta, sin atenerse a preceptos sociales, y ajena al matrimonio. Su honra, a excepción de lo que ocurre con otras protagonistas de las novelas pastoriles, no resultará menoscabada por tomar esa decisión de retirarse al campo, como años después le ocurrirá a la Cintia de Aranjuez. Marcela, precisa y revolucionariamente, hace cuestión de honra la defensa de su libre albedrío, para defender, con ello, su soledad y conservar su virginidad. Mientras, todos los pastores esperan a ver quién será el que pueda «domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan extremada»¹¹.

Al fracasar en su intento de conquistar a la pastora exenta, Grisóstomo, herido en su amor propio, pierde la fe en sí y en el mundo. Pierde la fe en Dios, gracia concedida por el Espíritu Santo, y tentado por el demonio, opta por el suicidio. Cabe preguntarse, entonces, quién podría cantar desde la preceptiva renacentista del género la elegía heroica de un suicida mejor que el mismo desesperado.

De nuevo nos encontramos ante la genialidad y peculiaridad del quehacer literario cervantino, con la forjación de ese estudiante que ha perdido los atributos del caballero y abandonando su condición de hidalgo, ha adoptado las costumbres pastoriles, a fuer de ser fiel a la pasión amorosa. Desde que toma los hábitos de pastor está abocado al fracaso y, por eso, su túmulo nunca podrá ser un monumento funeral, en lugar sagrado, prodigio de las artes suntuarias, tal y como hubiera merecido uno de sus contemporáneos, sino la peña de la fuente del alcornoque, lugar pagano, en memoria de donde vio por primera vez a la hermosa Marcela¹².

¹¹ Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Luis Andrés Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 1982, pág. 67, edición por la que citamos en el texto.

¹² Hermann Iventosch ya reconocía ese estado de desesperación que llevaba a la pérdida absoluta de la razón al enamorado y lo definía como «The story of a soul in torment in progress toward madness and self-destruction», en «Cervantes and Courtly Love», en *PMLA*, 89, 1974, pág. 69.

Avalle Arce aseguraba que aunque el suicidio era reconocido en la filosofía estoica como un acto supremo de la voluntad humana, no tenía cabida en la pastoril¹³. Y sin embargo, ya se cernía su amenaza en la *Arcadia* de Sannazaro sobre Carino y se producía, de hecho, en la Diana de Montemayor, cuando Celia no era correspondida por el paje/Felismena, en la *Diana enamorada* de Gil Polo y en *La Galatea*.

El desesperado no recibía sepultura y sus bienes eran confiscados, quedando su memoria infamada. Grisóstomo, consecuente con esta costumbre, pide ser enterrado en el campo, como moro. Avalle reconoce que la muerte de Grisóstomo es doblemente poética, por sí misma, y por la tradición con la que entronca, y recuerda que no es para Cervantes «de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo».

Lo que sí se manifiesta claramente es que el estudiante lleva la pasión amorosa de su alma soberbia, ejemplo fehaciente de la convención poética que hacía del amor no correspondido una muerte en vida, hasta sus últimas consecuencias. Recordemos sin más el «vivo sin vivir en mí...»; pero como Grisóstomo no es un místico, sino un agnóstico, enajenado por la pasión, se suicida.

Estamos ante un personaje cervantino en la actitud típica del que se sale de los límites del mundo para el que ha sido creado. El estudiante enamorado de una pastora disfrazada en la ficción arcádica, cuando no consigue realizarse a través de la correspondencia, pierde el sentido y su destino se hace trágico.

Pero a diferencia del arquetipo del caballero que, gastado de prestar tantos servicios, sólo halla el reposo, precisamente, en ese reducto idílico que le proporciona la vida pastoril, el estudiante ha errado su camino al abandonar la ciudad universitaria para irse al campo. Las fuerzas del amor se han cebado en él, convirtiéndolo en un alma en pena, un ser incapaz de vivir fuera del delirio amoroso, un desesperado, y, por consiguiente, un condenado. Don Quijote acepta el retiro, impuesto por el Bachiller Sansón Carrasco al de la Triste figura, después de que este último se enfrentase a él, primero bajo la identidad del Caballero de los Espejos, dando lugar a que *Don Quijote*, con su victoria, se derrotara a sí mismo, reflejado en las resplandecientes lunas del otro, y luego, vencíéndole, bajo la identidad del Caballero de la Blanca Luna.

Grisóstomo se autoinmola en las aras del dios Amor, como ya hiciera Leriano, prisionero de la *Cárcel de amor*: la diferencia estriba únicamente en la debilidad con que Leriano se abandona a su destino por fidelidad a

¹³ Juan Bautista Avalle Arce, «La canción desesperada de Grisóstomo», *NRFE*, XI, 1957, págs. 193-198.

Laureola y la determinación y soberbia con la que Grisóstomo dispone el fin de sus males, abandonando este mundo. Grisóstomo no puede seguir viviendo y se suicida en un acto de soberbia contra Dios, que da la vida, y contra sí mismo. La redacción de ese testamento poético supone, a nuestro juicio, el culmen de todo posible narcisismo. Su razón masculina, que ha hecho de la voluntad de la pastora una «cuestión de amor propio», se rebela cuando no la consigue. Hasta el último momento, el hidalgo se muestra cínico, porque, imitando al agonizante Leriano, exclama en un tono desmesuradamente trágico:

Yo muero, en fin; y porque nunca espere
buen suceso en la muerte ni en la vida,
pertinaz estaré en mi fantasía.
Diré que va acertado el que bien quiere,
y que es más libre el alma más rendida
a la de amor antigua tiranía.
Diré que la enemiga siempre mía
hermosa el alma como el cuerpo tiene,
y que su olvido de mi culpa nace,
y que en fe de los males que nos hace
Amor su imperio en justa paz mantiene ¹⁴.

Lo que se contradice con su propia negativa a seguir viviendo y gozando, aun del desprecio de la amada, como habría hecho «el de la mala figura»: feroz de presencia como espantoso de vista, según la descripción de Diego de San Pedro ¹⁵.

Y con esta opinión y un duro lazo,
acelerando el miserable plazo
a que me han conducido sus desdenes
ofrecere a los vientos cuerpo y alma
sin lauro o palma de futuros bienes ¹⁶.

Camacho Guizado dice que la naturaleza se hace subjetiva y siente al unísono con ese yo encerrado en sí mismo y en pugna con un mundo que ya no responde a sus ideales. El canto de Grisóstomo es un canto orfeico: «haré que el mismo infierno comunique al triste pecho mío un son doliente con que el uso común de mi voz tuerza...».

La visión del más allá del estudiante recuerda al descenso *ad inferos* de

¹⁴ Cf. *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pág. 183.

¹⁵ Véase, Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Keith Whinnom (ed.), Madrid, Castalia, 1985, pág. 81.

¹⁶ *Op. cit.*, *ibid.*

Eneas o a la peregrinación dantesca. No hallará consuelo su canción desesperada, ni en las amenas riberas de los caudalosos ríos, ni en las sombras de los frondosos árboles, ni siquiera en las proverbiales y compasivas aguas. Su lamento permanecerá, resonando en los oscuros valles y retumbando entre escarpados riscos. Grisóstomo, ególatra hasta el fin, sólo permite la condolencia a su propia obra, por la que espera ser recordado como ejemplo triste de amadores. Así en la tornata o envío expresa:

Canción desesperada, no te quejes
cuando mi dulce compañía dejes;
antes; pues que la causa do naciste con mi desdicha
augmenta su ventura,
aun en la sepultura no estés triste ¹⁷.

Los tópicos de la consecución de la fama tras la muerte y el reconocimiento de los deudos, contemplados en la elegía funeral, también tienen lugar en el testamento del estudiante que, como la cabeza del cantor de Tracia, quiere seguir transmitiendo su mensaje de amor más allá de la muerte. Tal vez depositaba sus últimas esperanzas en esta obra para poder ingresar con los elegidos en los elíseos Campos.

¿Qué decir de la reacción femenina ante una decisión tan drástica? Claudio Guillén ¹⁸ dedica un capítulo a Cervantes y la dialéctica donde afirma que existe una necesidad en la protagonista de recurrir al monólogo autojustificativo y de autointerpretación en defensa propia y que eso sería, precisamente, el vehículo formal de expresión de ideología, si tenemos en cuenta que la dialéctica cervantina se dirige a un público doble: Don Quijote, que oye con los cabreros el desgraciado episodio de la muerte del estudiante, y los lectores. El primero interpretará según su alterada fantasía; los segundos, según los condicionantes del sociocódigo e idiolecto vigentes.

Marcela emprende la estrategia en defensa propia, frente al cúmulo de improperios que le dedican los pastores, solidarizados con el suicida, apelando al sentido común: «conozco con el natural entendimiento que Dios me ha dado» y rebate el argumento platónico, tradicional en las primeras novelas y poesías pastoriles, de que belleza engendre amor y éste deba ser correspondido, porque ella no puede comprender un «Quiérote por ser hermosa: hasme de amar aunque sea feo». La hermosura, para Marcela, no ha de implicar deseo y, mucho menos, deseo correspondido; ya que: «si todo

¹⁷ *Idem*, pág. 184.

¹⁸ Claudio Guillén dedica un interesante capítulo a Cervantes en *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.

lo bello se deseara y si siempre nos enamoráramos de la belleza habría una gran discordia de voluntades».

Erich Köhler nos ha proporcionado interesantes observaciones sobre la actitud de Marcela¹⁹. Para ella la libertad de amar en esta ficción arcádica pasa por permanecer libre de las ataduras del amor, por eso ha escogido la soledad y se reafirma en su autonomía económica. Sus opiniones hacen patente la progresiva desficcionalización de Arcadia, que ya no puede detenerse ni sustraerse a la problemática de la realidad concreta.

Para Marcela la libertad de amar de la Edad de Oro es anarquía que impide el discernimiento y la decisión personal sobre el control de la vida de cada uno. La naturaleza, ya no tan compasiva sino más identificada con la idea de «mayordomo de Dios»²⁰ debe facilitar desde su óptica al individuo el ejercicio y control del propio albedrío, que hallará, empero, muchas dificultades para llegar a buen puerto sin dañar voluntades ajenas. Marcela defiende la libertad de conciencia, alejada de cualquier connotación de pecado; pero no es la libertad de conciencia que preside obras como la *Aminta* de Tasso. Köhler, muy agudo, afirma que Marcela ya ha comido demasiado del árbol de la ciencia para comprender la libertad como libertad gozada por el individuo antes de la caída²¹.

La perspectiva de la psicocrítica feminista se ha ocupado por extenso del arquetipo que funda la personalidad de la pastora Marcela. El trabajo de Ruth Anthony El Saffar permite hacerse una idea clara de hasta dónde han llegado estas investigaciones, y ella coincide con las opiniones traídas aquí a colación, según las cuales, la personalidad de Marcela no es más que un síntoma de la pérdida de sentido y de identidad: la crisis de personalidad de Grisóstomo y, por extrapolación, una imagen de todo lo que la cultura ha rechazado en su esfuerzo por excluir la autonomía de la presencia femenina²².

¹⁹ Erich Köhler, «Wandlungen Arkadiens: die Marcela's Episodie des "Don Quijote"», en *Esprit und arkadische Freiheit*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984, págs. 302-327.

²⁰ Véase Luis Rosales, *op. cit.*, t. 2, séptima parte, cap. IV, «La doctrina cervantina sobre la naturaleza».

²¹ Cf. Erich Köhler, *op. cit.*, pág. 325.

²² Véase Ruth Anthony El Saffar y Diana de Armas Wilson, *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, New York, Cornell University Press, 1993, pág. 178.