

Los libros

“POEMA DE MIO CID”. Prólogo, prosificación y notas de *Cedomil Goic*.
Biblioteca Hispana. Santiago de Chile, 1955

Ha aparecido el volumen primero de la Biblioteca Hispana, planificada por el profesor Juan Uribe-Echavarría para proporcionar a los estudiantes chilenos textos literarios españoles solventes, explicados por estudios preliminares que ponen al día la investigación a que han dado lugar, anotados profusamente y acompañados de versiones en prosa o en verso cuando se trata de obras medievales. Ha tomado a su cargo la inauguración de la serie el profesor del Instituto Pedagógico de Valparaíso, señor Cedomil Goic, reproduciendo el *Poema de Mio Cid* según la edición de Menéndez Pidal, comentado, prosificado y precedido de un ensayo estimativo del viejo Cantar. Este trabajo es el que nos ha incitado a la escritura de estas notas. Se ha dividido en dos partes estructuradas con criterio diferente. La primera de ellas se acoge a la investigación cidiana de Menéndez Pidal, recogiendo lo saliente de su enseñanza ejercida en el estudio preliminar a la edición de los clásicos castellanos (1913 y sucesivas reediciones. La última que hemos visto es la quinta, de 1946). La segunda, a nuestro juicio muchísimo más valiosa que la primera, sigue la línea de las modernas investigaciones literarias y entrega una personalísima visión de la estructura interna del Cantar, trascendiendo, a veces, el ámbito del Poema que pretende explicar, para abarcar la creación épica toda. Nos ocuparemos de cada una de estas

dos secciones del trabajo del profesor Goic. En la primera de ellas, y por la dependencia ya apuntada, ocurren algunas omisiones explicables por la temprana fecha en que Menéndez Pidal escribe su prólogo y por su voluntaria limitación a los problemas cívicos, que deja fuera los comunes a la épica española en su totalidad. Entre éstos, queremos tocar el que atañe a los orígenes de dicha poesía. Su historia, iniciada con el Romanticismo, es la de una de las más grandes polémicas en el campo de la Romanística. Nombres ilustres como el de Pío Rajna, el de Gastón París, el de Joseph Bédier, el de Ph.-Aug. Bédier, jalonan su curso adaptándolo al de las corrientes espirituales que les toca vivir. Sus logros, afirmados y negados alternativamente, son los que, desprovistos ya de la pasión con que se expusieron, ampliados y combinados, configuran la actual teoría de los orígenes épicos romances. Se hace ésta a base de dos conceptos sencillos: el de la latencia y el de la florecencia. La Romanía, en sus orígenes, conserva temas heroicos tradicionales y poetiza los del momento en estructuras líricas, breves y exactas. Estas estructuras coinciden con las cantilenas románticas, que Gastón París definía como "rápidas, bruscas y concisas; el suceso que las motivaba aparecía brevemente narrado, y sólo algunos detalles merecían una ampliación lírica, tanto como épica.

"Cuadros emotivamente cargados, sin trabazón, diálogos golpeados, exclamaciones de alegría, de admiración o de dolor constituían sus elementos esenciales. Probablemente sus versos se agrupaban en estrofas asonantadas... agrupación conseguida tal vez mediante estribillos que la hacían más patente". ("Histoire Poétique de Charlemagne", París, 1865, pág. 48). Es el período de la latencia épica. Ahora bien, se requiere una situación espiritual compleja y densa para que ascienda esta poesía a formas superiores, transmutando su tono lírico en trabada narración. Esto ocurre en el siglo XI y en Francia, en claro paralelismo con la gestión del espíritu de Cruzada, con la construcción de las grandes catedrales románicas, con la creación del *roman courtois*, del drama sacro y de la poesía provenzal. De la latencia épica se pasa entonces a la plena florecencia. Hay, no

obstante, una etapa intermedia entre la cantilena y el poema largo, etapa en que se inicia la estructuración narrativa de sus motivos. No se pierde, pues, la continuidad creadora, lo que explica en buena parte los residuos históricos en la epopeya románica. Estos tres estadios, establecidos por Heusler para la épica germánica con los nombres de "Cantilena", "Kurzepos" y "Grossepos", se dan también, en consecuencia, en la románica. Excelente ejemplo de la unidad cultural europea. La épica española no se exime de esta evolución. Hay testimonios cronísticos que hacen evidente, pese a la impugnación de Guerrieri Crocetti, la existencia del segundo de los tres estadios antes de 1140, y el Cid, el Roncesvalles, los fragmentos reconstruidos por Puyol del Cantar del Cerco de Zamora y los del Cantar de los Infantes de Lara, testimonian la del tercero. Las cantilenas o "cantos breves" como las llama Ph.-Aug. Bécker ("Vom Kurzlied zum Epos" en ZfSL, LXIII, 1940), son presupuesto necesario de los dos tipos posteriores. El Poema del Cid, pues, no pudo ser el primero de los épicos españoles. Una tradición más que secular lo precedió y permitió, sin duda, que *un* poeta, en *un* momento histórico determinado, apoyándose en esta tradición y en la francesa, más perfecta por más antigua, le diera la fisonomía admirable con que se nos conserva.

Respecto del caudal épico español, queremos hacer también algunos breves alcances. En la nómina que se da en el trabajo que nos ocupa (págs. 13-14) se ordenan los temas poéticos por el orden cronológico de los sucesos históricos que éstos incluyen en su estructura. Esta ordenación tiene el inconveniente de dejar fuera a los poemas de tema francés, cuya existencia atestigua copiosamente el Romanero, y de hacer dependiente de un suceso real al Bernardo del Carpio, gesta estrictamente novelesca (combina épicamente temas franceses del Berta y Milón, del Roncesvalles, del Mainet y motivos germánicos del Kudrun, asimilados acaso del tema de don Bueso) con una debilísima motivación histórica (drama familiar ocurrido en el Carpio) muy difícil de fechar. De ahí que prefiramos un catálogo que se atenga a las reelaboraciones poéticas conservadas en prosa en la Primera Crónica General y en la Crónica de 1344, a los temas ya

románicos, ya germánicos que se dan en ellas y a los testimonios que ofrece al respecto el Romancero. En cuanto a la reconstrucción extrañada en la página 14, puede leerse en las "Reliquias de la Poesía Epica Española", Madrid, 1951, de R. Menéndez Pidal.

Sobre la caracterización de la fisonomía histórica del Poema, echamos de menos su enlace con el espíritu de Cruzada, decisivo, como se ha visto, para el tránsito de los poemas breves a los amplios. Su modo de expresarse en el Poema del Cid se confunde con la nueva forma de entender la Reconquista que el héroe propicia: no más guerrilla fronteriza; sí ataque a fondo y fundaciones cristianas en el seno mismo de la España musulmana. De ahí las designaciones claramente antitéticas *limpia cristiandad* y *tierra de moros*; de ahí que cada una de sus victorias signifique *tan buen día por la cristiandad*; de ahí también la restauración de la sede de Valencia y su efecto correspondiente:

1305 *Dios, qué alegre era tod cristianismo,
que en tierras de Valencia señor avie obispo.*

Pero no sólo interesa la contribución histórica en el Poema para situarlo dentro del espíritu vigente en la Europa de su tiempo, sino que de su confrontación con lo no-histórico que hay en él es posible deducir el modo como el poeta lo elabora. La proximidad en el tiempo entre la vida del héroe y su poetización hace esta labor extremadamente difícil. Lo consabido de su hacer vital impide la técnica de "afabulación" corriente en la épica francesa a partir del Roland y en la castellana cuando derive, ya a finales del siglo XIV hacia formas nuevas. No obstante, el proceso de desvinculación del personaje de su realidad cotidiana se da en el Poema, y en este darse reside precisamente lo que lo distingue de la pura historia. No es ésta la oportunidad de analizar menudamente este quehacer. Sólo apuntamos uno de los modos con que opera el poeta: la mitificación del protagonista por medio de su conducta siempre original —recuérdese la escena de la niña en Burgos, la del león, en Valencia—, por inmunizarlo

de la vejez que aniquila, por dotarlo de gestos que convierten su desplazamiento en el espacio en una continuada novedad. Sin duda estamos en presencia de un poeta que crea apoyado por una tradición histórica poderosa, pero el poeta no la repite sino que crea de ella poesía, universalizando su necesario particularismo, haciendo de un hombre de carne y hueso un héroe sustentado por el mito.

Revisaremos ahora la segunda sección del trabajo del profesor Goic. Ya hicimos notar su importancia. Queremos decir ahora que ésta no se ajusta a la forma demasiado escueta con que la desarrolla. Sin duda la índole de la colección en que se publica impide extensiones algo más generosas, pero en este caso en que se sostiene un equipo de ideas nuevas tan valiosas como éstas, creemos que, precisamente para hacerlas permeables y permitirles trascender latamente, hubiera sido de desear mayor prolijidad en su exposición. Es de esperar que el profesor Goic no eche en saco roto esta observación y se decida a dar a sus ideas el desarrollo que merecen. Intentaremos aquí exponer las que ofrece en su prólogo. Cifra su autor el carácter heroico del Cid en su capacidad creadora de conducta, y en el consiguiente alejamiento del modo habitual de ser caballero. Esta característica, creemos, vale para todos los héroes épicos. En el Cid se da orientada, “regida en su parte más alta y originaria por una razón activa, cuya expresión fundamental es la ‘prudencia’” (pág. 29). Y, claro está, la medida, especie de forma humilde de la gran virtud. Pudiera parecer contradictorio que el ser prudente, cualidad de distribución no pobre en la hueste cidiana —piénsese en el cauto Féliz Muñoz y en el diplomático Martín Antolínez—, fuera precisamente lo que distingue al Cid de su mesnada. No lo es, sin embargo, porque es el modo de ejercitarla lo que marca esta diferencia. Buen ejemplo es la conducta del Cid cuando, poderoso en Valencia, compara su miseria de antaño con las riquezas de ogaño, agregando:

*Allá dentro en Marruecos, o las mezquitas son,
2500 que abrám de mi salto quizab alguna noch
ellos lo temen, ca non lo piensso yo:*

*no los iré buscar, en Valencia seré yo,
ellos me darán parias con ayuda del Criador,
que paguen a mí o a qui yo ovier sabor.*

Su poder es grande, pero su conciencia de él no lo lanza a empresas aventuradas. Por eso prefiere las parias y su seguridad. Creemos que a la prudencia y mesura como rectoras de la conducta del Cid, se podría agregar la lealtad a su rey, que se hace patente en el curso del Poema con insistentes trazos. El más saliente lo constituye el verso 583 (*con Alfons mio señor non querría lidiar*) donde se expresa la voluntad decidida de no aprovecharse de un derecho asignado al vasallo liberado del vínculo por la ira de su señor. Este tema constante en la épica romance la reacción violenta del vasallo contra el rey o señor que lo destierra. El Girart de Vienne, el Gormont e Isembart, todo el ciclo de Raoul de Cambrai; se estructuran en torno a esta actitud. En el ámbito hispánico el Bernardo del Carpio la ejemplariza paladinamente. No obstante, el Cid, en situación idéntica, elude el ataque y opta por la lenta conciliación. Conviene también tener presente para la recta comprensión de esta teoría la forma como se da en la Chanson de Roland. Ahí no es la prudencia lo que determina la conducta del héroe, sino su más absoluta antípoda: la no-prudencia. Igualmente en el modo de ejercitarla, extremándola en forma extrahumana, reside la diferencia de Roldán del resto de los pares. Continuemos con la tesis del profesor Goic. La excepcional calidad moral del héroe debe hacerse patente para que exista justificadamente. Surge entonces la prueba y su excelente superación. "Sin ella, quedaría el héroe tan expuesto como el cobarde infante de Carrión a las palabras de Pedro Bermúdez:

¡Lengua sin manos quomo osas hablar?" (pág. 30).

De la superación de la prueba, de toda prueba, resulta una condición substancial para que el héroe lo sea: ser invencible, aunque al serlo lo conduzca a la muerte. Sustentará, entonces, una voluntad

de vencer. El hombre cristiano, contrapuesto al griego, es dejado libre en el mundo en que vive. Para que su voluntad se convierta en acto no cuenta con la intervención material de la divinidad, a la que sólo puede invocar y hacer propicia mediante la súplica o la manda. Es lo que el profesor Goic denomina "voluntad de arbitrio". Ahora bien, en el Cid "esta voluntad de arbitrio se hace directa y palmaria-mente "voluntad esencial", invencible, avasalladora, práctica, en la sollicitación y logro de la "providencia divina", cuyo amparo busca el héroe desde los primeros instantes del Poema hasta su mismo cabo" (pág. 31). Búsqueda por medio de preces y mandas, forma ésta casi contractual de conseguirla. La Providencia escucha al héroe, enviándole incluso una visión onírica para reconfortarlo. Y éste, portador de sus bienes, meliora las circunstancias —hombres y lugares— donde transcurre su vivir. Queda así definida la fisonomía interior del héroe y su reflejo externo. Prudencia, mesura, anota el profesor Goic, lealtad, agregamos nosotros, la configuran. En otras palabras, es el caballero esencialmente virtuoso. De ahí que pueda crear conducta y recibir la gracia divina. Y por eso también, resulta paradigma de vida caballeresca. ¿Cómo conciliar con lo dicho la escena del engaño de Raquel y Vidas? Echando mano de un viejísimo concepto legal que Francisco Maldonado de Guevara exhumó en su salvación "El Burlador en la Noche". Es este concepto el del "dolo bueno", vale decir, la licitud del dolo cuando tiene como fin "el provecho propio con propósito de entregar una reparación con creces". A lo que agrega "la felonía de... la épica lleva el signo del *bonisdolo*... en la conducta... del Cid para con los judíos de Burgos" ("Cinco Salvaciones". Madrid, 1953, pág. 168). Completa el profesor Goic la explicación del suceso haciendo notar el castigo que implica para el mal pensar de los prestamistas el engaño en que caen y la distracción del aspecto moral que significa para los auditores el tono humorístico en que se concibe el episodio.

Sigue después una breve caracterización de algunos rasgos formales del Cantar. Queremos detenernos en uno de ellos. Es el que alude a la ausencia de encabalgamiento en los versos del Poema,

anotada por Hatzfeld y puesta en paralelo por él mismo con la pintura románica, en especial con los frescos de Maderuelos. Dice Hatzfeld: "Los versos del Cid... están... estrictamente separados y no admiten el más leve intento de *enjambement* o de aportar una idea a la cesura del verso siguiente. Por lo tanto... existe un estilo primitivo, enumerativo y analítico" ("Literatura y Arte". Insula, 65 Madrid, 1951, cit. en pág. 34). Hay que hacer extensiva la observación del filólogo alemán también a la estrofa cidiana. No tan sólo los versos no se encabalgan dentro de las tiradas, sino que las tiradas mismas no encajan unas en otras como los períodos de la prosa narrativa. El ritmo narrativo, es, pues, en el Poema, estrictamente peculiar de su carácter poético. Podemos investigar el porqué de esta modalidad desde distintos ángulos de apreciación. En primer lugar, este ritmo resulta altamente recitativo con su continuo recomenzar de la materia poética, recomenzar que llega hasta las reiteraciones paralelísticas, y adecuadísimo, en consecuencia, al modo de existir oral de la poesía en que aparece, ya que da a los auditores que van agrupándose en torno al juglar, una impresión siempre íntegra del texto que recita. Por otro lado, se consigue así un sostenido retardar de la acción, sin necesidad de recurrir, como en la épica clásica, a la interpolación y al desarrollo de acciones secundarias. Es éste, pues, un modo de cumplir el "procedimiento retardador" de que hablaban Schiller y Goethe, tan sólo a base de la misma acción axial. Además, contribuye a su aclaración el hecho puesto de relieve en un brillante trabajo publicado en *Archivum*, IV, págs. 149-165, Oviedo, 1954, por el Dr. Antonio Badía con el título "Sobre las interpretaciones del verso 20 del Cantar de Mio Cid": la sintaxis arcaizante del lenguaje épico tiende a eludir las formas sintácticas hipotácticas y a emplear de preferencia las paratácticas. Si se tiene en cuenta la ya aludida recitación oral del Poema, recitación que podía, mediante el tono de voz marcar las subordinaciones de ideas que el juglar quería expresar sin necesidad de acudir a sus formas sintácticas, no extrañará esta predilección por estructuras que, por arcaizantes, ofrecían mayor sos-

tén idiomático al poeta. Siempre en relación con este problema del modo de existencia de la poesía épica, queremos hacer notar, finalmente, la variedad de estilos que el viejo texto expone. El indirecto, claro está, predomina, dado el tono básicamente narrativo con que se construyó. Pero junto a él se da el directo, sin verbo introductor, en un alto porcentaje, fenómeno ya puesto en relieve por Kullmann y Dámaso Alonso. Y todavía junto a estos dos, hay ejemplos de *erlebte Rede* (“estilo vivencial” traduce Díaz-Plaja) definido por Dujardin como “técnica para la directa introducción del lector en la vida interior del personaje, sin intervención explanatoria ni comentarios por parte del autor” (cit. en Wellek y Warren “Theory of Literature”, Nueva York, 1949, pág. 233), como evidencia Todemann en su trabajo “Die erlebte Rede in Spanischen”, Rom. Forsch., 1930. He aquí un ejemplo:

3016 *Alvar Fáñez adelantel enbió*
que besase las manos al rey so señor
bien lo sopiese que i seric essa noch

quando lo oyó el rey plogol de corazón.

(Y también en los versos 1819-b-1820 y en el “Milagro de Teófilo”, de Berceo, 713-a y 713-b).

Concluye el trabajo del profesor Goic con una referencia al problema de la historia y de la poesía en el Cantar. Se inclina él a ver la mezcla que se ofrece en el Poema como resultado de la larga presión vital ejercida en la España de la Edad Media por moros y judíos, siguiendo y citando el pensamiento de Américo Castro. Más bien creemos que este aspecto “centáurico” es resultado de la proximidad excepcional entre la vida real del Cid y la consiguiente poetización épica, fenómeno no ajeno a los orígenes de la épica francesa. Cuando el tiempo transcurre, esta duplicidad va desapareciendo, hasta entre-

gar en el siglo XIV un Rodrigo Díaz de Vivar tan alejado de la verdad histórica como cerca de ella estaba el héroe del Poema del Cid.—*Ricardo Benavides Lillo.*



“EL ARTE EN LOS ESTADOS UNIDOS: LA PINTURA”. *Enrique F. Gual.*
Ediciones “Gamma”, México D. F.

No se conoce, en realidad, gran cosa acerca de la pintura norteamericana entre nosotros. Recientemente la exposición “300 años de la pintura de los Estados Unidos”, ha dado ocasión para romper un poco los velos de esta ignorancia en que hasta ahora hemos estado y ha permitido al grueso público conocer los principales valores de ese arte norteamericano que, si bien hasta ahora no ha producido ni un Da Vinci, ni un Goya, ni un Durero, puede ostentar en cambio una veintena de positivos valores que se encuentran en plena labor creadora o que han muerto hace muy pocos años. Porque la pintura de los Estados Unidos es forzosamente, por imperativo histórico, cosa nueva, sujeta en sus comienzos a las poderosas influencias del arte clásico inglés y luego a las presiones de las diversas escuelas francesas. Es sólo desde hace muy pocos años que se puede comenzar a hablar de una pintura norteamericana propiamente dicha. Esta obra viene a servir con fidelidad y muy atinadamente el propósito de divulgación que seguramente la inspiró y que, en verdad, hacía falta. Las reproducciones en color de las grandes obras de los pintores estadounidenses, son excelentes y muestran una vez más el alto nivel alcanzado por la industria impresora en México. Así podemos conocer y admirar, junto al docto y siempre oportuno comentario del autor, las obras mismas de Benjamín West y Gilbert Stuart, de Wilson Peale y Thomas Cole, de William Harnett y Albert P. Ryder, de Winslow Homer y una media docena de otros maestros contemporáneos.