

Conjunción de Mito y Estilo en el "Mio Cid"

(Prólogo a mi refundición del texto)

Eleazar Huerta

En nuestros días, nadie discute los méritos trascendentes del Poema de *Mio Cid*. Se han impuesto su reciedumbre humana, lo sutil de su psicología, esa visión de la vida tan serena y esperanzada que lo caracteriza. También hay consenso en que la tosquedad de su lenguaje no fue óbice para que el Poema resulte rico en valores estrictamente estéticos, como la depurada sencillez del plan, la sucesión animadísima de los hechos y la eficacia comunicativa. El *Mio Cid* ha devenido, por ello, uno de los textos épicos más interesantes de la literatura universal. Supera en pureza de género a otras gestas de su tiempo —la *Chanson de Roland*, los *Nibelungos*— y no hace un papel deslucido junto a la venerable *Iliada*, con la cual guarda profundas analogías. Se hace inexcusable, entonces, poner el *Mio Cid* al alcance del gran público, mediante una versión al español de ahora que, siendo fiel, resulte asequible de modo inmediato, sin que nada se interponga entre la obra y el lector. Ni palabras o giros ya periclitados ni apostillas eruditas deben interferir la captación ingenua del Poema, la primaria y de veras artística. En tal sentido, la presente edición es y quiere ser, ante todo, popular. De ahí que ofrezca el *Mio Cid* al desnudo, evitando la presentación a doble texto, con el original en español arcaico a un lado, la versión actualizada al otro, y la notas al pie de cada página. Tal fórmula ha sido rechazada, por confusionista.

Sin embargo, la presente edición es de índole *escolar* también, pero de modo más recatado y ambicioso. Por supuesto, busca servir las necesidades del estudiante de oficio, a quien su plan de estudios le exige un saber especializado sobre este monumento poético. Mas a la vez tiene en cuenta al posible autodidacto, lo mismo que al dicho profesional, para cuando se acerquen al Poema en una actitud integralmente humana, erudita pero recreadora y entusiasta. Con tal propó-

sito, se añaden este prólogo y varios apéndices, a fin de que el lector pueda ir y venir del texto a ellos, según los necesite.

Por tener dicho carácter funcional, en este prólogo no se intenta un análisis sistemático del *Mío Cid*. Simplemente, se trata de hacer partícipe a quien leyere, de cómo se me fueron planteando los problemas de la refundición, y las fórmulas a que hube de llegar para resolverlos del mejor modo posible. Al paso, resultará que nos iremos adentrando en el intríngulis de la obra, si bien de un modo vivido y sucinto. Me parece el mejor método para una primera aproximación al Poema.

RECHAZO DE LA VERSIÓN EN PROSA

Los textos épicos de la antigüedad siempre fueron traducidos en verso a los idiomas neolatinos, desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX. Procedióse de ese modo sin mayor reflexión, cual si no hubiese alternativa. Después se prefirió ponerlos en prosa poética, decisión que —en su momento— fue adecuada. Recuperaron así una actualidad, un vigor que la métrica de las lenguas romances había marchitado, por servidumbre a la rima y por amaneramiento retórico. En su *Informe* a las traducciones en prosa de Homero realizadas por Luis Segalá, recogió esta doctrina la Academia de la Lengua, y lo mismo hizo a título personal Menéndez y Pelayo. Cabría preguntarse, pues, si no deberíamos “traducir” el *Mío Cid* de igual manera, en una prosa bella y depurada, libre de sonsonete. Así lo intentó Alfonso Reyes. Ahora bien, lo relativo del éxito, no obstante la maestría literaria de don Alfonso, dejó en claro que tal vía no era la preferible.

La cuestión deja de serlo en cuanto examinamos de cerca algunos rasgos de los poemas grecolatinos, en contraste con las peculiaridades del *Mío Cid*.

Empecemos recordando que ni los textos de Homero ni el de Virgilio están rimados. Por tanto, al traducirlos rimándolos se les falsificó. En seguida, que la majestad de su andadura, aun apoyándose en un ritmo bien marcado, pone ese ritmo al servicio de un empaque noble y arcaizante, propio de una lengua artística nunca hablada. Además, el estilo de los textos antiguos es rico en metáforas y toda suerte de figuras, cual corresponde al decir de un vate que se siente privilegiado, nada menos que oráculo de la Musa. En cambio, el *Mío Cid* —cuyo original sí está rimado— es el relato de un juglar modesto que canta hazañas recientes en lenguaje cotidiano, y lo hace llamando a las cosas por su nombre, con notoria pobreza metafórica.

Viene a significar todo lo indicado, si nos atenemos a la intuición inmediata, que el sabor épico del *Mío Cid* descansa de modo principalísimo en el verso, marcado por la rima. El verso opera como distanciador estético, sin lugar a dudas. Por contra, ni los epítetos, variados y

oportunos más bien que solemnes, ni alguna serie que aparece de tarde en tarde, bastan para entonar el estilo. En fin, que el decir llano y directo del *Mio Cid*, puesto en prosa, deja ver irremediamente un relato de nivel prosaico. Y la consecuencia es grave: la versión prosificada ya no funciona como épica. Se torna crónica, con algo de novela.

Otra complicación de la prosa para un texto actualizado le viene de verter desde el español medieval y no de una lengua extranjera. Por tal motivo, la modernización —que no traducción— de no ser infiel deliberadamente, conservará cual feos asonancias muchas de las que fueron rimas del original. La lectura de bodrio semejante no puede, pues, resultar satisfactoria.

Me parece inútil añadir más razones a las expuestas. Por lo demás, el pleito quedó fallado de hecho gracias a la refundición versificada que hizo Pedro Salinas en 1925, con general aplauso. Igual criterio han seguido más tarde Luis Guarner y otros. Y nada significan en contrario ciertas versiones en prosa más honrada que artística, como las chilenas de Juan Loveluck o de Cedomil Goić. Ayudan a entender el texto medieval pero no lo reemplazan.

VERSIÓN CON POLIMETRÍA Y NO EN ROMANCE

Lo mismo Salinas que Guarner emplearon en sus versiones al español moderno el octonario de romance, o sea, el octosílabo doble. Dicha solución —debo reconocerlo— no ha suscitado mayores críticas y cuenta con el respaldo expreso de algunas autoridades. Por ej.: en su prólogo a la edición de Guarner, dijo Dámaso Alonso que el octonario era un "acierto inicial" y "la única forma posible para una refundición". Sin embargo, los fundamentos de juicio tan atrevido me parecen débiles. El viejo Poema —como no pudo menos de reconocer Alonso— "está escrito en verso irregular". Pues bien, sin detenerse a considerar lo averiguado sobre ese hecho por Menéndez Pidal, Henríquez Ureña, etc., Alonso pasó de inmediato a otro tema: el de la continuidad épica de España. Y ya en tal terreno, dijo que si en una gesta posterior al *Mio Cid*, como las *Mocedades de Rodrigo*, abundaban más los versos octonarios, y en los romances viejos del siglo xv prevalecieron totalmente, esto probaba que los poetas del siglo xx, en sus versiones, deben acudir a ese metro.

Ramón Menéndez Pidal había sido más cauto, aunque nadie le ganó en lo de mantener las tesis tradicionalistas. Distinguió él pulcramente la evolución formal de la materia épica respecto de las peculiaridades del *Mio Cid*. Afirmó, por eso, que "el Cantar de *Mio Cid* representa por sí sólo la época más antigua que conocemos de la epopeya". Y precisó que "no hay ninguna prueba de que el metro del Cantar de *Mio Cid* sea el de Romance". (Ver M. P., *Cantar de Mio Cid, texto*,

gramática y vocabulario, Madrid, 1954, t. 1, pp. 76 y ss.). Nos es desconocido —continuaba el gran medievalista— cómo se marcó la cesura del verso en el Poema, cuándo se aplicaba la sinalefa, la influencia de la música o del recitado en la medida. De ahí proviene la apariencia de una irregularidad enorme. Pero Menéndez Pidal nos aclara que tal “confusión” encierra un secreto sencillo, al observar que “de las 52 clases de versos que se ofrecen en el Cantar, sólo aparecen 3 en una proporción mayor del 10 por 100”. En fin, que de otra manera, llega él a “las tres clases de versos” señaladas antes por Bello.

Si apreciamos debidamente la perspicacia de Bello y la prueba estadística de Menéndez Pidal, resulta obvio que no podemos refundir en puro romance ese texto arcaico único, el *Mío Cid*, de verificación irregular con 3 metros predominantes.

En cuanto a la evolución de nuestra métrica a través de los siglos, debemos hacer un alcance a ese afán por reducirla al triunfo del octonario. Dicha tendencia triunfó pero restringiéndose a las composiciones breves y fragmentarias, de sabor lírico, que llamamos romances viejos. Para las obras extensas, por el contrario, ya un texto narrativo como el del Arcipreste de Hita dio con una fórmula magistral, la polimetría, que alterna estrofas de metro vario pero regulariza la estrofa, luego resuelve felizmente la irregularidad arcaica, afinando su sentido. De añadidura, el teatro de Lope y sus continuadores debe mirarse como una prolongación de la épica, dado su carácter nacional. He aquí algo en que también insistió mucho, como tradicionalista, don Ramón. Y como el teatro lopesco se atuvo a la polimetría, queda de clavo pasado cómo en ella desemboca, por normal evolución histórica, la “confusión” aparente del *Mío Cid*.

Lo visto en los siglos de oro, a propósito del romancero y del teatro, se mantiene después, durante el Romanticismo. El duque de Rivas pone en romance sus relatos breves de tipo histórico, mientras Espronceda narra la leyenda del estudiante de Salamanca, extensa, con variedad de metros.

Empeoró las cosas Fr. Justo Pérez de Urbel, cuando encajó el *Mío Cid* entero en alejandrinos, por huir del romance. Aun admitiendo que el número de posibles alejandrinos excede al de octonarios en el Poema, la ventaja es pequeñísima y no justifica lo hecho por Fr. Justo. Este persevera en el metro único, que es lo equivocado, y muestra una total carencia de olfato por lo que atañe a la evolución histórica, puesto el alejandrino, desde el mester de clerecía a los modernistas, ha sido peculiar de las escuelas extranjerizantes, opuestas a la epopeya.

Todo cuanto acabamos de ver nos lo ratificó por su parte Henríquez Ureña, en su libro sobre *La versificación española irregular*. Asegura que el *Mío Cid* persigue 3 paradigmas: el alejandrino de 14 sílabas, el octonario de 16 y el endecasílabo con acento en 4ª. Los versos que no los realizan serían hibridismos, fracasos o errores de copia.

Iluminado suficientemente el problema, rechazamos la versión a un metro único, sea el que sea. Por infiel y porque su monotonía se opone a la variedad garbosa del texto. Nuestra propia fórmula deberá atenerse al empleo de estrofas que pertenezcan a 3 metros con los siguientes requisitos: ser versos doblados, con hemistiquio al medio, y tener vigencia en la actualidad. Como el alejandrino y el octonario cumplen con dichas demandas, no hay duda que debemos usarlos. Mas no sucede igual con el endecasílabo de acento en 4ª, que ni es verso doble ni se lleva bien con los otros, por ser del sistema acentual y no del silábico. En vez de él, debe usarse algún paradigma sin tales tachas, si es que existe. Pues bien, el dodecasílabo está ahí, a nuestra disposición, y cumple con todas las exigencias. Elegirlo, entonces, no constituye un capricho.

EL VERSO BIMEMBRE Y LO DEMÁS DE LA ESTRUCTURA

Hemos llegado a la fórmula de una polimetría con 3 paradigmas, aplicando la verdad estadística revelada por Menéndez Pidal. Eso sí, al nivel de la estrofa, que es el indicado por la progresión histórica. En cuanto al verso mismo, también debemos admitir el criterio de dicho maestro sobre la constante partición bimembre que tiene el verso en el Poema. Con ciertas reservas sobre cómo se marcaba la cesura entre los hemistiquios, Menéndez Pidal la valoraba mucho. Tanto, que en sus ediciones del texto medieval acudió a dejar en blanco un espacio algo mayor del que separa las palabras, a fin de visualizar esa cesura. Por nuestra parte, y dado que un modo tan austero de indicar podría pasar inadvertido, hemos optado por el empleo de una raya como ésta: /, arbitrio descarado, pero infalible.

Debo poner énfasis en que los dos rasgos evidenciados al analizar el texto métricamente —el *binario* del verso doble y el *ternario* de la secuencia— armonizan con la estructura del *Mio Cid* como conjunto de formas con sentido. Podríamos decir más todavía: que dicha estructura consiste en una confederación de formas binarias y ternarias, cuya variedad aparential viene siempre del 2 y el 3 como orientadores. Y entonces resulta que el verso doble y el triple metro no sólo armonizan con las demás formas sino que vienen a ser sus cifras mágicas, donde se fundamentan las formas ya explícitas. Por iniciales, conforman la energía creadora en el nivel más elemental, poderoso e intuitivo de la obra, en suma, en el indescifrable.

Si empezamos por el 2, tropezamos en seguida con que el ritmo binario de los hemistiquios hace del primero de éstos, entonado en dominante, un sujeto fónico y psicológico. Es lo inicialmente mentado, aquello sobre lo cual se llama la atención. A su vez, el segundo hemistiquio, entonado más bajo, funciona como predicado. Es lo dicho a propósito del primero. He aquí, pues, el gran logro de la

conformación binaria: fundir en uno el ritmo emotivo con la andadura del intelecto, hacer de cada verso una pulsación cordial iluminada por cierto contenido que ya se entiende. (Por ello, son valores apreciables en el Poema los de juego entre el decir del texto y la norma del idioma por coincidencia de los miembros rítmicos del verso con los de la oración gramatical, o bien los de discrepancia, en los casos de verso invertido, con el predicado gramatical haciendo de sujeto psicológico).

Al expandir su estilo, es claro que el Poema consigue otras formas binarias más nítidas que el verso bimembre. Así, las bifurcaciones agotadoras, los retrocados, las parejas de nombre y epíteto, los contrastes. Reconocer en cualquier texto literario unas "figuras" tan evidentes no ofrece dificultad. Por lo mismo, la vieja retórica ya fichó a casi todas. En cambio, descubrir que tienen un fundamento constante en el estilo del *Mío Cid* era decisivo. Pero demos un paso más, para ir abarcando el secreto entero del Poema. Si con la magia lingüística que hemos visto, binaria, se crea el mundo de la obra, no será casualidad que en el mundo creado abunden los personajes dobles y las acciones paralelas, ni que la valoración de dicho mundo sea asimismo binaria —lo bueno y lo malo, lo diestro y lo siniestro— ni que el destino se descifre mágicamente según el vuelo de las aves. Dichas consecuencias desarrollan congruentemente la cifra estructural.

Quienes no han captado la riqueza de formas como una expansión reveladora, han solido llamar "realista" al *Mío Cid*. Han prescindido de la eficacia creadora del 2, del vigor persuasivo de la forma, para atribuir la ilusión de verdad que irradia el texto a mera adecuación de lo entendido al asunto histórico. Por ello, el enfoque realista sólo aclara una parte del hecho comunicativo. Empobrece la captación del libro al fragmentar la estructura y no abarcarla en su integridad. Por ej.: los agujeros se reducen a superstición española, de nivel pintoresco. Son lo neciamente maravilloso de un mundo sin maravilla. Su congruencia con lo demás del *Mío Cid* ni se columbra.

Al aplicar a mi refundición cuanto queda visto sobre el verso bimembre, queda justificado plenamente el tratarlo como unidad de sentido. Ciertamente que todos los refundidores del Cantar, desde Salinas, proceden así. Pudiera parecer, por tanto, que mi digresión ha sido innecesaria o por lo menos excesiva. Yo no lo creo, y tengo mis razones. No es lo mismo verter verso a verso por fidelidad arcaizante a un "rasgo externo" del Poema, que si estamos conscientes de hasta dónde el verso doblado es la cifra entrañable de su estructura. Conocido el secreto, nos impone mayor responsabilidad, nos orienta, nos inspira. Al que refunde como a quien lee la refundición. Sentiremos que el verso bimembre está sustentando otras formas binarias realizadas al actualizar el texto, o bien sugiriendo en lo posible aquéllas que el estado actual de la lengua no permite, como la enclisis y la

paragoge. Estos dos rasgos, tan típicos del original, operaban en él como pareja de contrarios, a modo de acelerador y remansador de la marcha elocutiva. Aunque la métrica haya podido estudiarlas por separado, enclisis y paragoge constituyen una función indivisible en el estilo del *Mio Cid*.

Tampoco ha sido objeto de reparos —luego podría, asimismo, eludir cuanto sigue— que un texto actualizado del *Mio Cid* debe conservar la rima en asonante. Sin embargo, quiero precisar que no lo hago por respeto a la tenaz vigencia del asonante en nuestra literatura, desde los romances viejos a los de García Lorca. Este motivo histórico de acatar lo consagrado por el uso tiene un valor, sin duda, pero a mí me interesa principalmente el valor del asonante cual rasgo estructural del Poema: cómo el asonante, puesto marca el segundo hemistiquio del verso y deja libre el primero, constituye una forma binaria rigurosa, elemental, pero ya insuperable. También me interesa advertir que la tirada, tipo de estrofa en que se organizan los versos asonantados, no es simplemente fácil, abierta, irregular, por el hecho de que puede tener un número variable de versos. Como éstos son bimembres, la tirada resulta siempre un múltiplo perfecto del 2.

SENTIDO MÁGICO DE LA POLIMETRÍA TERNARIA

Como ya anticipé, Menéndez Pidal hizo un análisis estadístico de los metros que hay en el Poema. Desde luego, puso en claro que existían 3 tipos de verso a los cuales llamó "predominantes", y que los demás, hasta 52, constituían casos excepcionales, "rarezas". Pero don Ramón era exhaustivo, de manera que siguió analizando y halló algo más: que el alejandrino de $7 + 7$ sílabas era el verso "fundamental". Ahora bien, si los otros dos versos predominantes, de $6 + 7$ y de $7 + 8$, ni son fundamentales ni podemos mirarlos como excepciones, ¿qué significan? Una "tendencia", pensó él, algo que de un modo oscuro arrastraba al autor del Poema. Y don Ramón, que no puede penetrar en el núcleo de esa fuerza, la siente como opuesta a lo simple, a lo regulado. De ahí su comentario: "una simple tendencia regularizadora hubiera dado por resultado un verso único de $7 + 7$ ". Nuestro erudito no llegó más lejos. Pasó en seguida a la historia literaria: ¿por qué el alejandrino fue el verso fundamental de un texto épico en aquel momento?; ¿hubo una moda francesa, que pasó luego? Mas lo avizorado por él no fue poco, mientras se ciñó a la "tendencia", ni "simple" ni "regularizadora", implícita en la métrica del *Mio Cid*. La intuyó como cierto dinamismo que lleva necesariamente del 1 al 3. Ahora bien, dicha tendencia expansiva ha sido descifrada posteriormente por la psicología. Se trata de un arquetipo del inconsciente arcaico, de un *patrón primigenio de proceso* según

el cual conforma el hombre lo misterioso e indeterminado para poderlo percibir. Así nos lo explica Jung, al estudiar la raíz síquica del misterio de la Trinidad. El 3 aparece de hecho —nos asegura— “como un sinónimo adecuado del 1 para un proceso de desarrollo”. Por eso, sirve “para la autorrevelación de Dios como Uno absoluto en el despliegue del Tres”. En fin, que “tres es el uno vuelto perceptible”. (Jung: *Simbología del Espíritu*, México, 1962, p. 237).

Una vez que tenemos descifrada la clave del 3 al nivel impulsivo y conformador de la polimetría —ese verso fundamental que se expande a 3— las menciones ternarias explícitas, muy variadas y abundantes en el Poema, cobran su verdadero rango dentro de la estructura. Aquéllas que por inadvertencia pudieran parecernos un simple modo de decir, un cliché —como vencer al tercer golpe, acudir puntualmente al tercer día, rendir una ciudad al cabo de tres años, recuperan su plenitud de sentido. Por otra parte, las que entendió cierta crítica positivista como datos informativos, simplemente —por ej., preferir la misa de la Trinidad a la del día— se nos revelan como algo más que cristianismo del siglo XII. Al integrarse en la estructura, ascienden del nivel de la crónica a los de la poesía y la creencia. Dicho de otro modo: ni “tercer día”, ni “misa de la Trinidad”, ni otras locuciones por el estilo, son más que signos lingüísticos secamente intelectuales en su referencia objetiva. Es menester que sean reabsorbidos por el conjunto estructural, disueltos en el ritmo del Poema, para que fosforezcan simbólicamente.

En contraste con dichas explicitaciones de apariencia trivial o histórica, las formas ternarias sin conceptualizar —pero desarrolladas secuencialmente— funcionan en otro plano más luminoso, pero del mismo modo que la expansión de 1 a 3 en el verso. También están generadas por el esquema arquetípico de modo inmediato. Son ritmo mental, dialéctica de la inspiración, cuyos pasos coinciden con cierto contenido inteligible. Trátase de algo análogo a lo examinado atrás, a propósito de la coincidencia entre verso bímembre y unidad semántica. De este orden es la secuencia lograda con la división del texto en 3 cantares, pero mejor todavía, el que cada cantar esté “in”-formado por su propio motivo y lo vaya desarrollando. (Hasta qué punto dicho desarrollo de los motivos es un proceso consciente o inconsciente de cada autor, técnica aprendida o inspiración personal, constituye un problema intrincado, a menudo inútil para profundizar en una obra. Desvía la atención hacia causas externas: la cultura del escritor, su psicología. De tal sicologismo nos debemos guardar). Mas el caso del *Mío Cid* resulta singularísimo. Su anonimía corta de partida cualquier escaqueo sicoanecdótico referente al autor. Por contra, su estructura nos enfrenta con los arquetipos humanos según los cuales está generado el libro y se le debe descifrar. El que

llamamos juglar de Medinaceli —ese alguien que necesariamente lo hubo de hacer— fue tan ingenuo y a la vez tan maduro, creía tan a fondo en la maravilla del orden divino y en la predestinación de su héroe, que nos transfirió su problema psicológico, precisamente porque no usó ningún truco. Procedió así siempre en los momentos culminantes de su relato, si bien su ejemplo más perceptible nos lo ofrece al decir lo que pasó en la corte de Toledo. Y todo proviene, si nos fijamos bien, de haber empezado por dejar al Cid en San Servando, orando en secreto, y no saber lo que allí pasó ni atreverse a inventarlo, como habría hecho un mitificador audaz, al modo de Homero. Una actitud modesta la del juglar, sin duda, mas no hay que detenerse en tal ponderación; debemos seguir tras lo que importa. ¿Qué se le ocurrió al Cid durante su vigilia de San Servando? ¿Le ayudó la divinidad a que lo pensara? A juzgar por el texto, el juglar lo ignora y, dada su madurez responsable, se veda inventarlo. (Hasta aquí habíamos llegado. Continuemos, pues). Es obvio que si la energía creadora no se proyectó fantásticamente, imaginando una voz que adoctrina al Cid o cierta aparición angélica, no por eso desaparecen en el poeta ni la presencia del enigma ni la necesidad de descifrarlo. Eso sí, el proceso de esclarecimiento, al hacerse de un modo inconsciente y superconsciente, oscuro y sereno —todo menos improvisado— sigue la "tendencia" arquetípica del 3, que empieza a operar ajustándose al compás que le es propio, mediante formas ternarias. Pero lo que se cuenta y su ritmo —el orden seguido, los datos seleccionados— es lo que captamos por nuestra parte al leer, luego el proceso mágico empieza a funcionar así mismo en nosotros. Creamos o no en el Dios providencial, trino y uno, porque dicha fe religiosa ya es una proyección trascendente, no hay escape en cuanto a participar como lectores en la expansión ternaria de lo narrado como tal narración. Ese proceso, en sí, es magia lingüística, realización mediante el lenguaje de un arquetipo que está en el inconsciente de la especie humana. A tener dicho fundamento debe su eficacia estética lo contado. Y es que, si el animal reacciona ante los estímulos de su medio automáticamente, según esquemas que llamamos instintos, el hombre crea mundos usando ciertos procesos de humanización que son los arquetipos, a los cuales caracteriza una fertilidad inagotable. Concretamente, al movilizarse para el esclarecimiento de un enigma, la energía síquica no puede menos de seguir el cauce ancestral del 3. De ahí el asombro satisfecho con que, durante la corte de Toledo, vamos percatándonos de cómo pasan las cosas. Que esta corte sea la tercera que convoca el rey Alfonso en su reinado es una casualidad "notable", en la cual reparamos inevitablemente. Que un borrachín interrumpa la sesión también es otra casualidad, "notada" esta vez como perturbadora. Mas que el rey, debido precisamente a eso, añada un duelo más a los

dos previstos, ya rebasa el ser "notado". Ha sido una solución obligada y perfecta, que revela un "orden providencial". Con todo, sólo hemos atendido a una de las líneas melódicas según las cuales se conforma la corte de Toledo. Hay otra, la relativa al héroe, que hace contrapunto con la de las casualidades. Está más cargada de sentimiento y se insinúa con ciertas precauciones que toma el Cid para que sus planes no sean sospechados: ocultar las armas de su escolta, recatar su propia barba. Pero tal magia analógica, no muy distinta de la practicada por el brujo de cualquier tribu, significa en el texto del *Mío Cid* muchísimo más: que el héroe crea —mediante la analogía "binaria" de otro enigma— una *realidad aparente* que no deja ver el intríngulis de su plan. El cual, llegado el momento, se revela como una demanda escalonada en "tres" peticiones. o sea, cual *fundamento maravilloso*. Tan infalible que el Cid, con él, confunde a sus enemigos. Y sí, concedámoslo, el juglar sigue sin decirnos qué ocurrió en la noche de San Servando, pero el héroe actúa sabiendo muy bien lo que hace, previendo el curso de los hechos, en perfecta armonía con las "casualidades providenciales". El texto nos revela, por tanto, que heroísmo equivale a clarividencia, y sólo omite el cómo puede darse un prodigio así. Resumiendo: que algo tan inseguro como una corte humana de justicia se convierte ante nuestros ojos en juicio de Dios, y que la clarividencia, como don del predestinado, se nos hace patente. Ambas cosas, por méritos de una sinfonía de formas ternarias tan significativa como espléndida.

He aquí por qué, al refundir el poema, debemos hacerlo traspasados de entusiasmo ternario. Acaso lo demás se nos dé por añadidura.

ENERGÍA ARQUETÍPICA Y FÓRMULA LINGÜÍSTICA

Poner al día el *Mío Cid* no es cosa tan simple como ir diciendo con palabras y giros de hoy lo balbucido toscamente por un poeta bárbaro. Ese criterio, que pudo ser el del siglo XIX, se ha hecho insostenible. Los grandes méritos del Poema prueban que está muy bien pensado, muy bien compuesto, y dado que está hecho con lenguaje, muy bien escrito. Tal perfección pudo lograrse a pesar de su castellano incipiente, pero así mismo, aunque suene a paradoja, porque la fluidez propia de una lengua joven fue aprovechada por el autor con singular tino. Ya me referí atrás, por ejemplo, a cómo la enclisis y la paragege fueron contrapuestas y reguladas. Al ir refundiendo nos percatamos, por eso, de hasta qué punto son alardes de estilo ciertos éxitos comunicativos del Poema que el positivismo valoró por sus efectos, sin atender a la forma literaria que los producía. Otra ventaja del poeta de Medinaceli sobre su refundidor consiste en que el público aquel podía cazar al vuelo muchas referencias que el de hoy no percibe,

de no hallarse prevenido. No olvidemos cómo un discurso es siempre indiciario, que lo dicho por el autor lo tiene que completar el público para poder entenderlo. Por eso, nuestra verdadera tarea, como refundidores, es conseguir que el lector de mil novecientos setenta y tantos capte lo que el juglar quería *dar a entender*, aunque lo dijese a medias.

Por suerte, ya poseemos las dos claves según las que se debe proceder: la binaria y la ternaria.

La clave binaria, cuyo buen desarrollo da al original su sabor realista, se resuelve para nosotros en contar las cosas de tal modo que sean tan claras *como que dos y dos son cuatro*. Así la intuye lingüísticamente cualquier usuario del idioma español, y no hay sino aceptar ese atisbo. A su vez, el sentido de la clave ternaria nos incita a creer que las casualidades dejan de serlo cuando ocurren tres veces, porque —como se dice— *a la tercera va la vencida*. Y no cabe dudar, tal frase hecha deja aflorar el arquetipo ternario, ya acuñado por la colectividad hispano-hablante y listo para su manejo. Pues bien, avivar en el lector la energía testimoniada por dichas fórmulas, esa debe ser la aspiración magna del texto refundido.

Hay aspectos del problema estilístico tan sencillos que basta con indicarlos, pues se justifican sin más. Por ejemplo, el que debemos atenernos a usar voces patrimoniales, evitando arcaísmos en lo posible. ¿Quién vacilaría en hacer suya esta solución? Equivale a llaneza, y el mejor fruto del dos y dos son cuatro es la llaneza humana, sin minucias de país o de época. No obstante, el *Mio Cid* consigue efectos muy varios, que matizan dicha actitud: irisaciones de esperanza, ternura, humorismo, gallardía, etc. Ahora bien, aclarar el cómo de tales primores corresponde al análisis de cada caso concreto. En este prólogo, llamemos la atención, eso sí, sobre la causa de semejante productividad, ya descifrada anteriormente: tras la variedad siempre oportuna del estilo, identificamos en el *Mio Cid* la eficacia creadora de unos formantes muy arcaicos, luego muy fértiles; tanto que con ellos todos los sentimientos se pueden expresar.

Estas fórmulas españolas del saber colectivo parecen simples muletillas, "frases hechas" en su acepción de rutinarias. En verdad, permiten un uso trivial. Percatarnos de que en un gran texto épico funcionan plenamente es de máxima importancia. Las fórmulas guían a nivel artesanal, casi mecánico, pero con la orientación segura de los arquetipos. Difieren de los motivos conductores —como el del heroísmo cidiario: "el que en buena hora nació"— por ser subliminales, elementalísimas, mientras el motivo conductor posee mayor conciencia. Con todo, la frase hecha tanto como el motivo conductor operan en el Poema en el mismo sentido.

RIESGOS DEL REALISMO Y DEL FETICHISMO

La obra maestra puede llegar a un momento peligroso, precisamente cuando acaba de imponerse de un modo definitivo. El que todos la saboreen y la entiendan hace creer que ya no puede ser mejor entendida, que todo cuanto pudiera aclararla ya está dicho. Entonces se monta una guardia celosa para que nadie ose traspasar el límite de la interpretación canónica, so pena de ser motejado de esoterista, y la investigación se detiene. La puesta al día de la obra maestra, su revisión a la luz de cuantas novedades siguen surgiendo en el mundo, llega a hacerse impensable.

Así opinaba Américo Castro, al iniciar en 1925 su tarea de hacernos entender de veras a Cervantes. Y perfiló dicha situación de parálisis crítica al decir: "procede del ambiente fetichista que se ha ido formando alrededor de aquél, y al mismo tiempo, del temor a incurrir en esoterismo" (A. C., *El pensamiento de Cervantes*, "Introducción"). Pues bien, el inolvidable don Américo estaba en lo cierto. El autor del *Quijote*, cuya fantasía genial nadie negaba, era mirado sin embargo como un "ingenio lego", un hombre sin más ideas que las corrientes y mayoritarias de su época, el cual acertó en el *Quijote* sin darse cuenta de lo que había hecho. La crítica llegó a tal posición porque arbitrariamente se atuvo al *Quijote* nada más, dando de lado a los otros libros cervantinos. Pero al centrarnos en el *Quijote*, entonces es, por cierto, cuando comprobamos cómo la esterilidad crítica se debía a las dos causas señaladas por Castro. 1ª: reputar la obra de embestida contra lo caballeresco, de *realista*, cerrándose a cualquier perspectiva vital que implicara novedades sicolingüísticas valiosas. (He aquí el tabú del esoterismo), y 2ª: simultáneamente, elevar el héroe a modelo de *idealismo*, a loco sublime. (Fetichismo quijotista que hizo de Nuestro Señor Don Quijote un santo digno de culto).

Una situación muy parecida sobrevino cuando el *Mío Cid* se impuso como obra maestra a principios de nuestro siglo. La edición crítica de Menéndez Pidal resultó perfecta y abrumadora (apareció en 1908). Toda una larga etapa de erudición filológica se cerró. Por fin, las palabras borrosas fueron bien leídas, los versos trascabalgados por el copista ocuparon el lugar justo. Mas esta labor meritísima, que al darnos un texto seguro permitía una nueva empresa, la de calar en las energías que animaban el estilo, se convirtió en un obstáculo para el futuro avance porque el fetichismo y el miedo a lo esotérico hicieron su aparición.

Inicialmente, comprobar que los personajes del Poema tuvieron modelos vivos, no sólo el Cid o el rey sino los infantes de Carrión y hasta el oscuro Diego Téllez, resultó de interés. ¡Qué bien!, el conflicto sentimental era verdadero, al igual que el ambiente. Que hubo

esposos bosques donde el texto los sitúa, aunque ahora tales parajes sean eriales, también agradaba saberlo. Por descontado, admirábase la prueba ingeniosa de cómo una espada del siglo XII podía partir a un hombre por la mitad. El Poema, pues, no exageraba al contarlo... Datos así, al sumarse, demuestran el verismo de la gesta y no dañan su valor estético; esa es la primera impresión. Al crítico le permiten calificar la obra de arte, afirmar que es realista. Más en concreto, el acopio de curiosidades a propósito del asunto que manejó el poeta, sirve para darse una idea de cómo lo desbastó y ensambló. Pero aunque ayude a entender la obra, semejante erudición es a la vez peligrosa, puede volverse contraproducente. De partida, descentra la atención, dirige ésta hacia un anecdotario que empieza a dejar el *Mio Cid* en segundo término. El estudioso de vuelo corto queda deslumbrado por la cultura que ha permitido tantas averiguaciones, y se fija más en ella que en el monumento poético. Este se achica. En cuanto al hombre de la calle, saborea las aclaraciones realistas como chisme, mira el texto como parte de una verdad mayor, lo desmitifica. En fin, que una variada gama de lectores, con la fatuidad de quien cree saber mucho y se mira de vuelta de las cosas, lee superficialmente, sin tensar la atención. Como consecuencia, esta gente no capta lo que el juglar da a entender cuando acumula rasgos; por ejemplo, aquello de que el Cid mató a Búcar, partiéndolo en *dos mitades*, pero al *primer golpe*, que alcanzó al almoravide de allende los mares a *tres brazas del mar*. El prejuicio realista, al desviar la atención hacia lo verosímil del golpe, opaca el juego impecable de la confederación binario-ternaria. Tampoco deja relacionar este caso con el del emir Láriz, moro español, quien fue herido al tercer golpe, huyó y perdió la batalla, mas ya no pudo ser alcanzado y salvó la piel. En resumen, que el lector distraído no entiende a fondo porque sólo repara en episodios sueltos, cuyos rasgos parecen casuales. Ahora bien, si un refundidor actual del Poema se deja inficionar por esta corriente negativa, destruirá inadvertidamente el estilo del juglar; transcribirá la frase del ejemplo —y las muchas parecidas a ella— empobreciendo su sentido. En nuestra propia versión, por tanto, trataremos de hacer todo lo contrario. Aunque nos cueste dolores de cabeza y acaso fracasemos. Es que dar plenitud de sentido a las formas cifradas no resulta fácil. Se debe lograr sin añadir explicaciones al texto, sin hacerle decir lo que el texto, pulcramente, sugiere pero no describra. Las versiones prosificadas que intercalan aclaraciones en el texto destruyen el Poema como literatura. Luego llegamos, tras considerar ambos toques, el de sugerir menos y el de explicitar más, a que la estructura es intocable en cuanto a los grados de su claridad comunicativa. Nuestra refundición deberá, pues, afinar la congruencia de cada forma respecto al conjunto, para

que la armonía de éste potencie la sigularidad de aquélla. Si se tratan los casos aisladamente, las posibilidades de acierto son utópicas.

Un ejemplo que acentúa el estilo del juglar nos lo ofrece la persecución del Cid por la tropa que mandaba el conde de Barcelona. De aceptar la edición crítica de Menéndez Pidal, no cabe duda: dicha persecución duró “tres días e dos noches”. No obstante, los modernos refundidores, Salinas inclusive, han hecho caso omiso de don Ramón, han corregido al poeta de Medinaceli por su cuenta, y han dicho en sus versiones, como quien sabe más, que el tal acoso duró “tres días y tres noches”. Con la mejor de sus intenciones, han caído en la demasia de alterar el texto. He aquí una triste secuela de la perspectiva realista. Cegados por ella, se desorientan, y la fórmula verbal les suena a mera frase rígida, fósil, sin conexión con el formante arquetípico y su fertilidad prodigiosa. Dicho de otro modo: la desdichada enmienda proviene de haber leído el original superficialmente, distraídamente. La voluntad de estilo que posee una variante excepcional —y “notable”, creada adrede— no pudo ser percibida. Una lástima, pues el texto llega aquí al virtuosismo. “Tres días y dos noches”, como forma coja en relación con la acuñada, intuye mágicamente que el vanidoso barcelonés lleva el pie cambiado, o que —como también suele decirse— anda en malos pasos. También presiente su derrota, dado el momento en que se dice; no limita su alcance al aspecto ético, a que merece perder. De añadidura, la variante coja contrasta con las formas normales que vienen a continuación, las puestas en boca del Cid: “Por cada uno que hiráis —asegura el héroe a sus mesnaderos— tres enemigos caerán de sus sillas”. Y sí, en verdad, un jinete al caer suele arrastrar a otros, mas sólo el 1 y el 3 nombrados podrían funcionar como profecía y demostrar el rango del Cid, ni más ni menos que por ser la cifra de la expansión arquetípica y de la estructura del libro. De ahí la belleza de la frase: de su riquísimo sentido.

El realismo no sólo distrae la atención, de donde vienen los efectos que hemos ido examinando. Cabe que llegue más lejos, en varias direcciones. Y una de ellas, muy peligrosa, desemboca en la alianza descomunal de realismo e idealismo. Semejante maridaje, estéticamente monstruoso, sobreviene cuando el crítico se desliza de tanto aclarar detalles del Poema según la verdad histórica, a confundir el sentido de la obra de arte entera con el sentido de la historia de España. Sabido es que existe una historia ortodoxa y castiza de la nación española, dentro de la cual don Rodrigo Díaz significa el modelo del caballero cristiano; mejor dicho, del caballero español que, por supuesto, es cristiano. Pues bien, a tenor de este fetichismo, el Cid junta en uno, insuperablemente, el ser buen padre, fiel esposo, guerrero invicto, súbdito leal y devoto de la Virgen María. Debemos admitir, porque es verdad, que en el Poema abundan las referencias a todo esto. Sin embargo, el Cid creado por el poeta de Medinaceli se empobrece, pierde su aura y se

momifica, al encajarlo en ese molde patriótico y moral demasiado tieso. Los matices con que son presentados tales rasgos se esfuman. ¿De qué modo, con qué reservas es un buen vasallo el héroe del Cantar? ¿Cómo concilia él la religión con la superstición? ¿Cómo puede ser eso de que venza siempre? Ahí está lo decisivo: en cuanto hace al héroe humano y paradójico, misterioso e inabarcable.

En otros ámbitos, el fetichismo actúa de un modo más tolerable, aunque siempre alicorte la visión. Por ej.: crea el hábito de cotejar el *Mio Cid* con la *Chanson de Roland* —lo nacional de dichos textos— renunciando a comparaciones de mayor alcance. O malentiende qué sea la épica al tomar ciertas peculiaridades del *Mio Cid* por anticipaciones novelescas. Con todo, algo se pone en claro, aunque sea de un valor muy relativo. Se fomenta la ilusión, eso sí, de que se avanza poco porque lo interesante ya está dicho.

EL EPISODIO DE LAS ARCAS COMO PIEDRA DE TOQUE DEL ANÁLISIS

A un nivel primario, la treta de las arcas resulta un buen argumento a favor de la interpretación realista. El Cid, aun lamentando el tener que hacer lo que hace, se porta en este caso como un pícaro, como un precursor de Lazarillo. Puesto a la obra, él y Martín Antolínez, su cómplice, no sólo engañan a unos judíos burgaleses sino que sazonan la bribonada maliciosamente. Ahora bien, al nivel de un fetichismo ya desarrollado, el episodio deviene inmoral, impropio de un modelo de caballeros. Reprimiendo, pues, el analizar su gracia burlona ahondando en ella, prevalece el deseo de hacer inofensivo lo contado. También hay que enmendarle la plana al juglar, que no dijo si el Cid, finalmente, pagó o no pagó a los usureros. En la actitud de quien sabe más, debe afirmarse que sí lo hizo.

De este último punto, jurídicamente grave, ya se cuidó el Romancero. En forma altisonante, mostró a un héroe muy preocupado de pagar su deuda. Dicho Cid nos explica que las arcas, llenas de arena al parecer, contenían verdaderamente oro: el oro de su palabra. La postura del Romancero fue inevitable, dada la situación de aquella España, exacerbadamente antisemita. A toda costa hay que poner al cristiano por encima del judío. Además, el *Mio Cid* no estaba editado aún, no era leído por la gente, así que el engaño de las arcas afectaba de modo inmediato al personaje histórico. El revoltijo de lo ético con lo estético que hace el Romancero se justifica, pues, dadas las limitaciones de la época. En cambio, que el desenfoque leguleyo sea resucitado en nuestro siglo y a propósito del Cid del Poema, revela un bizantinismo definitivamente absurdo. Sin embargo, tal caída no ha dejado de producirse. Ahí tenemos, por ej., a don Francisco Maldonado de Guevara, disertando sobre las atenuantes del timo dado a Raquel y Vidas, que permiten calificarlo de "dolo bueno".

Tratemos ahora, por nuestra parte, de corregir el desaguisado fetichista. Lo primero será centrarse en el texto literario, no desviar la atención hacia la historia. Tomada esta precaución, empezamos por despejar el problema del "motivo ciego", analizando nuestra propia impresión de lectores desprejuiciados. Notamos, ciertamente, que el narrador no dice si los judíos cobraron o dejaron de cobrar porque no quiere hacerlo. No se trata de un descuido sino de algo deliberado. Ahora bien, ¿qué logra sugerir dicha omisión? Pues que el detalle es insignificante y que detenerse a contar lo que pasó sería perder el tiempo. Raquel y Vidas, como personajes episódicos, tuvieron importancia en su momento, aquél en que decidieron la acción principal, mano a mano con el protagonista —con el "señor del libro", como decía Cervantes—. Después, cuando el Cid enfrenta nuevas situaciones, Raquel y Vidas ya no interesan. Ese es el modo de contar, luego el de leer, que impone la marcha del texto, Aun cuando la estructura entrañable del *Mío Cid* sea la del triple acontecimiento, revelador de la maravilla heroica, la apariencia estructural suscitada por la atención es de personaje. A lo largo de toda la obra, vamos siguiendo la peripecia del protagonista. El funciona como eje temporal del avance. Luego decir en cada ocasión lo que al protagonista le está acaeciendo es el imperativo estético de tal estructura visible, lo que destaca al señor del libro y lo eleva al plano que le corresponde. Si la omisión rebasa el efecto síquico de "lo no interesante", de lo que el lector ingenuo se podría saltar, y se tiñe de desprecio —lo cual también es efectivo— ocurre así respecto a los mismos personajes episódicos, sugiere lo poco que valen en todos los sentidos. Aparte de lo dicho, consideremos que tampoco este final inconcluso constituye un caso literario insólito. Hay otras omisiones, en textos de entonces, que funcionan cual modos de liquidar personajes poco apreciados. Por ej., en el *Cerco de Zamora*, hasta donde la prosificación de tal gesta permite afirmarlo, su juglar desdeño referir qué fue de Vellido Dolfos después de la traición. Ni para bueno ni para malo quiso hablar más de él. ¡Y basta ya de argumentos a propósito de lo palmario: que sólo una suspicacia enfermiza y antiestética, fetichista, puede entender el oscuro remate de lo de las arcas como operando en contra del héroe!

El episodio de las arcas fue analizado por Dámaso Alonso en una conferencia de 1940, impresa cuatro años después. Lo dicho allí por un crítico de su sensibilidad y su erudición aclara perfectamente con qué obstáculos tropezaba la lectura, si había de superar el enfoque realista del positivismo. (Ver D. A., *Estilo y creación en el Poema del Cid*, incluido en su libro: *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944). Pasaré, pues, a revisar ese análisis.

Sobre lo que nos ocupa, don Dámaso comentó dos momentos muy bien marcados, a no dudar: 1º, el origen del episodio, cuando el Cid comunica el plan del engaño a Martín Antolfnez, y 2º, los tratos entre

Martín Antolínez y los judíos, que lo desarrollan. En la exposición del plan, captó su "complejidad intencional estilística", puesto es el Cid quien habla pero está representando en lenguaje indirecto lo que don Martín ha de decir a los judíos, siempre a base de suposiciones que son lo consabido, la situación creada a estas alturas del texto: aquella calumnia levantada contra el héroe, que deberá darse por cosa verdadera ante los prestamistas, quienes la creerán, como ruines que son, luego así podrá engañárseles. Sobre las escenas entre el burgalés de pro y los judíos, dictamina don Dámaso que es un "admirable trozo", el cual, por su movimiento, idas y venidas de personajes, apartes, etc., tiene "ritmo y gracia de *ballet*". A estas observaciones precisas, añade el crítico algunas de orden más general. Compara la agilidad comunicativa de las "oraciones desligadas" del Poema con la pesadez lógica en que incurren las crónicas medievales cuando refieren, y asegura que por igual razón fallan los refundidores modernos, Reyes o Guarner, al contar el *Mio Cid* en español de ahora. La causa del superior estilo del juglar la halla en que se apoya lo dicho en recursos extralingüísticos: la entonación, la dramatización. "Imaginémonos al juglar recitador diciendo con expresiva mímica", nos aconseja Alonso. Ese es el secreto, la "ley general" de semejante estilo. Y precisando, agrega: "el matiz apenas indicado, la tenue coloración, permite resultados portentosos de riqueza, de contraste, de variedad". Resulta, pues, que "al buen público oyente de los cantares" le gustaba el *Mio Cid* porque "el juglar subrayaba, exageraba y cariturzaba el contenido del texto", en tanto que "para el lector moderno... la gracia del Poema es finísima, ligerísima, aérea". Por lo demás, quien compuso con tanto acierto "venía sin duda detrás de una larga tradición, de una escuela literaria". Y constituye un precedente del realismo de los clásicos, pues "hay un parentesco evidente entre este estilo y el de nuestra mejor tradición realista: Arcipreste de Hita, *Corvacho*, *Celestina*, *Lazarillo*".

El fetichismo cidiano se limita en Dámaso Alonso a la apreciación de los guerreros, de "los héroes", y especialmente del más grande de todos, el Cid, "en donde el poeta ha volcado su cariño", creándolo con "delicada minucia". En seguida, exclama: "es la figura del santo y del héroe, aureolada por el dolor, ungida por el sentimiento religioso, santificada por el amor familiar, corazón áureo al servicio de su patria y de su rey. Es la figura del Cid, con su gran barba que nadie le mesó". Desde luego, don Rodrigo Díaz es santificado mas no se le petrifica abusivamente. Junto a los rasgos morales se pone el pictórico de la barba grande. Se le entiende cual logro de una delicada minucia, o sea, que se rechaza el esquema. Con todo, nuestro crítico se mantiene en la visión positivista. Llama la atención que don Dámaso deriva complacido hacia la historia literaria. Sitúa el *Mio Cid* entre un antes y un después, entre una escuela juglaresca de la cual aprendió su autor y el costumbrismo de los clásicos. De este modo, empieza a eludir cómo

está creado el Poema. Y cuando parece que encara la cuestión, puesto formula la "ley general" de su estilo: esa levedad de toque, producto de las oraciones desligadas, también se sale por la tangente. Las tales oraciones desligadas —superiores a la frase machacona y larga de las crónicas, con sus preposiciones, conjunciones y demás nexos explícitos— son un fruto de la evolución histórica mejor que aciertos del texto. El juglar dio con ellas porque no compuso un monumento poético sino el guión de un recitado, Funcionaban porque las sostenía una mímica muy expresiva, que era lo apreciable para el buen público de entonces. Hoy le parecen un estilo a los lectores pero significan las ruinas de aquel espectáculo juglaresco. Brotaron de la situación extralingüística y ahora captamos gracias a ellas ciertos matices síquicos, mas como lenguaje son algo que el crítico no toma en cuenta. Si de lo dicho por don Dámaso en general, pasamos a cómo analiza el engaño de las arcas, comprobamos su actitud elusiva. Empieza muy bien, señalando el estilo indirecto con que habla el Cid al plantearse el tema, pero en seguida relaciona ese "origen" con la situación creada que lo sustenta —la calumnia, en bloque— y, por contra, no analiza el manejo de ese estilo indirecto ni lo relaciona con el tratamiento lingüístico posterior. Bien es cierto que tampoco examina este desarrollo como creación idiomática sino al nivel de lo inteligible —las idas y venidas de los personajes, los apartes, etc.— y en sus efectos, como de *ballet*. Resumiendo: que a través de unas páginas muy bien escritas, no existe nada que nos explique el estilo y la creación desde la obra misma, desde dentro, a tenor de la conformación lingüística. En su lugar, hallamos la captación impresionista de hechos aislados, junto a divagaciones sobre causas históricas y efectos producidos por la escritura. De ahí que podamos llegar a dos conclusiones:

a) Aunque de un modo invisible, el fetichismo es un lastre para Dámaso Alonso. El Cid, como "héroe-santo", al cual vitaliza hasta donde puede, constituye un peligro. No le impide saborear el engaño de las arcas en lo que tiene de burla graciosa. Don Dámaso, ¡cómo no proclamarlo!, es un fino artista y se halla muy por encima del casticismo o lo Maldonado de Guevara. Mas el fetichismo subliminal tiene otros efectos más graves. Nuestro crítico ve en el Cid la religiosidad perfecta. Ni se entera de que el héroe actúa por corazonadas, de que tiene supersticiones. Lee superficialmente, pues, no reacciona ante todo lo que el texto dice. La magia del Poema no la percibe. Ni como caracterizadora del héroe ni como magia lingüística del juglar, cifra de su estilo. Luego la verdadera vía de avance sobre los métodos positivistas no está rechazada como esotérica; simplemente resulta impensable para nuestro crítico.

b) Otro obstáculo menor con que tropieza Alonso viene de las clasificaciones, perspectivas y rutinas de la historia literaria y de la gramática tradicional. Admite como evidente que si el *Mío Cid* es un texto

medieval, preclásico, tiene que poseer un lenguaje deficiente, de textura irreductible al análisis serio. En aquellas centurias, la norma gramatical no estaba perfilada, Tolerábanse muchos disparates lógicos que de Nebrija para acá resultan abominables. Y como el estilo de un texto sólo cabe determinarlo por contraste de lo dicho con el esquema gramatical, las condiciones para el análisis del estilo no se dan aún. Sería temerario afirmar que cierta frase "notable" poseyó voluntad de estilo si lo notado en relación con la gramática de ahora pudo ser desaliño corriente de la lengua inmadura. El *Mio Cid*, pues, no tuvo estilo. Aunque hoy nos guste y produzca efectos apreciables, como si lo tuviera. Y don Dámaso halla una explicación elusiva para semejante fenómeno, viendo en las frases desligadas — y por supuesto, gramaticalmente viciosas— los residuos estilizados por obra de los siglos de un fenecido espectáculo. Por eso —dice de pasada— los devenidos rasgos "no se acumulan", al contrario que en los textos de estilo inequívoco, por ej., en los del período barroco.

EL TABÚ GRAMATICAL MALOGRA EL ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LOS TEXTOS MEDIEVALES

Debo referirme ahora a mis primeros afanes por leer en profundidad el *Mio Cid*. Quedaron consignados en un libro de 1948, si bien empezaron algo antes, como es natural. En lo relativo al engaño de las arcas, tropecé con dos formas que me llamaron la atención: "dixo Rachel e Vidas" y "don Rachel e Vidas". Ambas eran notables, en relación con la lengua de ahora. Y el texto las presentaba acumuladas. La primera, la repite por tres veces en el breve lapso de once versos. La segunda, variante de la anterior, la dice el Cid y luego insiste en ella Martín Antolínez. Por eso, las reputé de rasgos con voluntad de estilo. También porque al mencionar otros personajes dobles, como las dos hijas del Cid o los dos infantes de Carrión, nunca incurre el juglar en semejantes desaliños. Mas aquel libro lo escribí yo para el gran público, tratando ante todo de ser liviano, y no quise hacer un alcance latoso al tabú gramatical. Como este prólogo difiere de lo intentado en 1948, debo exponer aquí las cosas con el detalle suficiente.

El gran obstáculo era Menéndez Pidal. El que frenó sin duda a Dámaso Alonso y yo orillé respetuosamente, sin nombrarlo.

Sobre la "gramática del *Mio Cid*", la cuestión del número en el verbo la había resumido él especificando:

"El verbo concuerda en número con su sujeto, salvo en los siguientes casos... Varios sujetos en singular o en plural llevan el verbo en plural... Pero si el verbo precede, va generalmente en singular; sujetos unidos con *et*: *dixo Rachel e Vidas*, 136, 139, 147, 1437..." (Ver Ob. cit., vol. I, p. 362).

El "generalmente" aplicado a dicha excepción, la encaja en la bar-

barie del medievo. El singular generalizado pertenece, pues, al uso informe.

En cuanto al tratamiento de *don*, dictamina Menéndez Pidal que el *Poema* se lo aplicó a los eclesiásticos, a todos los hidalgos, fueran señores o vasallos, y nunca a los moros, "pero sí (a) los dos judíos, cuando les hablan los cristianos, acaso queriéndolos halagar, 155, 189... En la narración sólo una vez se les aplica el *don*, 159, y habrá que borrarlo" (Id., pp. 311-2).

Esta doctrina sobre el *don* queda algo floja, dicho sea con el mayor respeto. En los versos citados, no se da tratamiento a "los dos" judíos, sino a Raquel siempre y a Vidas nunca. Esa es la verdadera peculiaridad estilística, que al gramático se le escapa. El texto dice una y otra vez "don Rachel e Vidas", uso muy distinto de "doña Elvira e doña Sol", o de "don Diego e don Ferrando", aplicado a otros personajes dobles. Pero don Ramón se sentía tan seguro en este punto que enmendó seguidamente a Per Abat, el copista. "Habrá que borrarlo", dice de otro *don*, el del verso 159, porque es caso narrativo único, luego está indefenso frente a la presunción del erudito. Y lo borró, en verdad.

Una perspectiva gramatical como la que dejo expuesta no alentaba precisamente el análisis minucioso. Aunque el *Mío Cid* era un gran libro, bien planeado, bien pensado, usaba una lengua tosca, plagada de incorrecciones. Eso probaba el maestro del positivismo. Por tanto, nada se podría avanzar hurgando en su sintaxis.

El plus de inconvenientes para el análisis que presentan las obras medievales también lo reconocía la estilística, enfoque nuevo pero responsable de las relaciones entre habla individual y lengua comunitaria. De este lado, pues, también llegaban invitaciones a la cautela. Me referiré, por lo significativa, a la actitud de Vossler, figura de primera categoría en sí misma, pero además por lo mucho que influyó en los eruditos españoles e hispanoamericanos. De un modo u otro, algunos estudios de Vossler devinieron básicos para la estilística en nuestra lengua, fijaron posiciones. Por ej., *Formas gramaticales y psicológicas*. El Instituto de Filología de Buenos Aires lo escogió para ponerlo al frente de sus textos canónicos. (Ver K. V. y otros: *Introducción a la estilística romance*, B. Aires, 1942). Pues bien, según vemos en el citado estudio, Vossler no es un entusiasta del orden gramatical. Este —indica— se mantiene por inercia, como un mal gobierno que vive gracias al descontento proporcionado de sus adversarios. En definitiva, la gramática va con el voto de la mayoría, por absurdo que sea. Con todo, reconoce Vossler que "el uso general de la lengua tiene que ser claro, firme y unitario para que el habla de cada individuo se dibuje con sesgo expresivo y personal en formas inteligibles". Tras lo cual sigue con lo importante para nosotros: "En la Edad Media, las lenguas populares apenas permiten un estilo personal, porque casi no tienen

gramática de validez común". Por eso, ante un libro medieval, "el lingüista o estilista se ve en serios apuros para decidir si tal o cual licencia sintáctica ha de explicarse como descuido, como rasgo psicológico o como rasgo idiomático". Más adelante, al enumerar los casos típicos de desacuerdo entre categorías psicológicas y gramaticales, señala aquellos dos que integran el tabú medievalista: el 2º, que el autor sea un bárbaro de interioridad tenebrosa, alguien que "no ha ajustado cuentas claras con su propio espíritu"; y el 4º, relativo a que "la lengua carece todavía de unidad formal y de firmeza".

Menos mal que en la citada *Introducción a la estilística romance*, otro maestro de la nueva disciplina, Leo Spitzer, apuntaba hacia la solución del problema. He aquí sus certeras palabras: "El medio más seguro para llegar a los centros de excitación de un poeta o un escritor (ellos, antes de escribir, *hablan* interiormente), es leer y leer con atención alerta para las formas que sorprendan en su lenguaje. Si se reúnen varias de esas observaciones lingüísticas, será posible seguramente reducirlas a común denominador y determinar entonces su relación con lo síquico. Más aún: se podrán relacionar adecuadamente con la arquitectura de la obra, con su proceso de elaboración y hasta con la visión del mundo que le sea propia". Dicho en otros términos: se puede y debe empezar recolectando formas notables, y en seguida superar las limitaciones del análisis recurriendo de la sintaxis a la supersintaxis, es decir, a las relaciones y congruencia de la estructura entera. Entonces, podrá darse el caso de que cierto desajuste o desaliño de carácter negativo al nivel de la oración gramatical se nos revele como un ajuste de la supersintaxis y, por ende, como un verdadero rasgo estilístico. De ahí que Spitzer, sin dudarle un momento, pase en el mismo trabajo que estoy resumiendo, *La interpretación lingüística*, a descifrar varios textos medievales, y lo haga con resultado positivo. Después de prueba tan irrefutable, insiste con todo derecho en su posición. "El método que hasta aquí hemos empleado para las obras literarias del medievo no consiste más que en leer con persistencia y atención", dice, en "examinar las singularidades así descubiertas en los textos". En algún caso, la singularidad que a Spitzer le resultó fértil fue cierta imagen "insistente". Según eso, la reiteración funciona cual acumulación estilística, aun donde la lengua es tosca. Ergo "dixo Rachel e Vidas", por una vez, es una falla sintáctica, mas repetido tres veces acaso valga positivamente, al nivel de la supersintaxis.

Con las ideas de Menéndez Pidal, Vossler y Spitzer, figuras tan representativas, se puede calibrar el enfoque de Dámaso Alonso, por aquellos años. También cabe presumir el rumbo iconoclasta que yo debía tomar, de empeñarme en una lectura a fondo del *Mio Cid*. Presumirlo en parte, pues desde muy pronto se me reveló el tabú gramatical como secundario al lado de otra ortodoxia más temible en el caso del Poema. Este no era simplemente un texto del medievo sino un mo-

numento épico. Su trinitarismo logra una religiosidad de alto nivel por cuanto está impregnada de magia. De magia binaria y de magia ternaria. En fin, que mi actitud esotérica iba a ser bastante radical. Luego convenía proceder con calma, asegurar cada paso, no decirlo todo hasta no poner en orden los hallazgos sueltos... En algunas publicaciones mías he dejado testimonio de cómo hice mi recorrido. Aquí ya no interesa y debo ceñirme a los resultados. Eso sí, me parece oportuno perfilar mi posición, respecto a la de Dámaso Alonso.

Desde 1948 afirmé yo, como él, la eficacia de las frases desligadas en el Poema y, de un modo general, la soltura, agilidad y variedad de tonos de una escritura tan próxima al lenguaje hablado. Componer imaginándose ante un público, revisar lo hecho luego de probarlo ante una asamblea de veras, vitalizó sin duda el texto del juglar. La exclamación que ahorra el describir, las apelaciones al auditorio para compartir sentimientos, y demás rasgos de la juglaría, constituyeron un apoyo valiosísimo del estilo y hoy siguen operando positivamente. Sin necesidad, antaño, de que el recitador exagerase o caricaturizase lo dicho por el texto. Eso, según. Mejor que el intérprete realizara el texto de un modo fiel. Y en cuanto a la función del soporte juglaresco para una lectura actual, no creo que haya cambiado hasta el punto de estilizarse y devenir algo finísimo y aéreo. Sigue siendo mimesis de la variedad vital, hace que la lectura no nos canse, opera como los giros de la conversación. Luego los recursos juglarescos rompen el decir continuado, no son formas acumulables, no constituyen el estilo. Las raíces que tiene el estilo del Poema, esas que dan frutos de rigor, finura y sabiduría, han estado siempre en el verso bimembre y los tres metros dominantes. Desde ahí, las energías arquetípicas del 2 y el 3, listas para una expansión reveladora tan rica y matizada como sea menester, sí que constituyen la cifra de la estructura. Esta base constante, más plena que una ley "general", difiere de cualquier sostén externo.

LECTURA DEL ENGAÑO EN PROFUNDIDAD

Examinado ya el problema teórico, pasemos a analizar en concreto el tema de las arcas. Veamos qué dicen y dan a entender aquellas formas que nos *llamaron la atención*. Indaguemos si *se acumulan*, y si, además, hay *otras de igual sentido*. Para ganar tiempo y calar en el *proceso creador*, seguiremos el orden del texto, haciendo las *dos partes* perceptibles en él: A) Plan del engaño, que expone el Cid, tiradas 6 y 7. B) Ejecución o desarrollo, que cuenta el narrador, y donde intervienen principalmente Martín Antolínez y los judíos, tiradas (8), 9, 10 y 11. (Marco (8) porque opera de simple tránsito).

A. El discurso del Cid tiene un exordio en el cual el verso bimembre, estimulado, ya empieza a proliferar al tranco del 2. El héroe promete al ingenioso don Martín "doblar" su soldada y le confía que se le

acabó el dinero mediante una bifurcación: "el oro y la plata". Como lo necesita para sus mesnaderos, lo obtendrá por las malas, "amidos", puesto no puede lograrlo por las buenas, "de grado" (contraste). Pasando a tratar del plan, dice que quiere preparar "dos arcas", ni más ni menos, llenarlas de arena, para que pesen, y forrarlas de "cuero", bien "claveteado" (dos detalles significativos). Con esto acaba la tirada 6, la primera secuencia, y releyéndola, notamos ahora el valor creciente de las formas. Las iniciales, de halago a don Martín, con promesas y elevándolo a confidente, pertenecen al uso trivial de la lengua. El contraste es más rico. Se apoya en la situación creada, resumiéndola como antecedente: se acabó el dinero. En seguida, el contraste mismo plantea un problema y afirma la decisión de resolverlo. Como psicológico, su contenido involucra un matiz moral, que han destacado los lectores fetichistas: al Cid le repugna obtener dinero con engaño. No obstante, la mención lingüística, lo expreso, es que debe hacerlo. Finalmente, la referencia a las dos arcas y a su doble ornamento son fantasía rigurosa, invención por expansión de la cifra, que nos muestra al formante binario cual creador de mundo objetivo. He aquí el progreso matizado del conjunto. Pero todavía, como estrambote, el 2 impone su marca sobre el tránsito a la tirada siguiente —rotura del discurso— mediante un par de virtuosismos. Uno, consiste en que la tirada 7 se inicia repitiendo el último verso de la 6 con ciertas variaciones. Semejante especie de acumulación la emplea el poeta de Medinaceli multitud de veces. Pertenece a su técnica, dice Menéndez Pidal. Su rango, en este caso, le viene de que amplía binariamente un mundo creado según dicho módulo: el *cuero* será "rojo", llevará *clavos* "bien dorados". Por lo demás, el dato pictórico añadido, y el énfasis del adverbio "bien" revalidan el carácter de señuelo para incautos propio de las pesadas arcas. Con magistral economía de lenguaje, sin duda. El otro virtuosismo, que también sutiliza la energía juglaresca desde la estructura, consiste en variar de a poco la relación apelativa entre el Cid y Martín Antolínez. El héroe dice: "quiero" preparar dos arcas, y en el verso siguiente ya usa el plural de participación: "hinchémoslas" de arena. Así se prepara la gran novedad de la tirada 7: el discurso en estilo indirecto, con función duplicada.

La creación realista (?) de mundo continúa en la tirada 7. Tras el enlace especificativo del cuero rojo y los clavos dorados, el Cid le dice a su vasallo que deberá llevar las arcas a "Raquel y Vidas" para empeñarlas. Se inventan, pues, dos prestamistas asociados, precisamente dos. Y a quienes leemos nos parece lo más natural del mundo, del mundo del Poema. ¿Por qué? Porque opera la magia lingüística. Dos arcas, en verdad, exigen sendos judíos. Pero ahorremos comentarios y prosigamos el análisis, dado que el texto llega ahora a lo que venimos anunciando: la creación binaria toma otra ruta, deja de expandirse por el espacio y se lanza a imaginar un tiempo futuro,

donde lo que está diciéndose funciona también. Tal es el sentido de ese estilo indirecto cuya "complejidad intencional" captó Dámaso Alonso, aunque no valorara cómo se realiza lingüísticamente dicha intención, síquica en sí, respecto a la forma que viene de atrás. La intención es obvia, por cuanto el Cid, mejor o peor, está diciendo a Martín Antolínez cómo pueden ser engañados los judíos y, a la vez, lo que Martín Antolínez dirá a los judíos para engañarlos. Se superponen el plan y la ejecución. Mas la calidad estilística proviene de que, luchando con la lengua tosca, incluso aprovechándose de su plasticidad para modelarla, el poeta le hace significar mucho. La deficiencia sintáctica que acaso padecería cierta frase, tomada suelta, no hace daño. Permite el logro de la tirada entera, al nivel de la supersintaxis. Gracias al rango hegemónico de la expansión temporal, que es una forma binaria violenta, notable, al contrario que la creadora en el espacio, la cual devenía imperceptible.

Dilucidado el problema de cómo funciona el estilo indirecto, volvamos a asumir la actitud de lector. (Esto no suele ser fácil, equivale a recuperar la virginidad). Ahora bien, resulta innegable que cuando terminamos de leer el discurso del Cid, sabemos que el plan tendrá éxito, que no puede fallar. Y sabemos hasta cierto punto, sin estar tan seguros, otras muchas cosas, mal avenidas entre sí. Por ej.: que al héroe le pesa engañar a los judíos; que tanto o más le repugna fingir que robó el oro del rey para poder engañarlos; que no le importa y hasta le regocija engañar a unos judíos tan viles que son capaces de creer la calumnia. Metidos a psicoanalistas, podríamos sospechar, así mismo, que el héroe se venga en los judíos de cuantos creyeron la calumnia, incluso del rey. Debe distinguirse, por tanto, entre lo que el texto da a entender cifradamente, pero sin lugar a dudas —el éxito de la treta— y un oscuro contenido síquico imaginable por nosotros, que el texto permite agregar mas no reduce a coherente ni nos lo impone. Para iluminar tal laberinto no habrá más remedio que leer nuevamente las tiradas 6 y 7. Ahora, como estamos alertados, cobra relieve la fórmula introductora que utilizó el narrador, al principio del principio, para ceder la palabra al Cid: "Fabló Mio Cid, *el que en buen hora ciñó espada*". Antes la habíamos pasado por alto, como si fuese un relleno ripioso. En la "relectio", notamos que no se aplica al Cid un epíteto cualquiera sino el superlativo absoluto del guerrero invencible, variante del definidor de su destino, "el que en buena hora nació". De ahí viene acaso que hayamos entendido que el Cid vencerá. El epíteto contiene la posibilidad de sugerirlo. Dice subliminalmente que la treta no es la bellaquería de un pícaro sino el ardid de guerra de un héroe clarividente. En seguida, reparamos en que la palabra "amidos" aparece en el texto dos veces. La primera, por contraste con "de grado", significa "a la fuerza", "por las malas". Y admite un significado referente a la conciencia

idiana, luego de aspecto moral. Pero "amidos", al final del discurso, va significa otra cosa (no olvidemos la plasticidad de la lengua común, que el juglar aprovecha). En medio de ambas menciones, el que en buena hora ciñó espada se ha referido a muchas cosas: a) En estilo indirecto, para que don Martín lo repita después, se ha referido a la ira del rey, a que no puede llevarse las arcas, tan pesadas, etc. Ha terminado encareciendo que lo de las arcas no lo "vea" nadie de Burgos ("ningún cristiano"); b) Terminado lo dicho en estilo indirecto, hay un par de versos, 94 y 95, en que el Cid, invocando a Dios, le pide que sí vea lo que pasa ("véalo el Criador") a lo cual siguen ciertas frases desligadas bastante oscuras: "yo más no puedo y amidos lo hago". Estos dos versos finales cabe entenderlos —no lo niego yo— como un retorno a los escrúpulos de conciencia del Cid. Tal ha venido siendo la lectura fetichista. Entonces, el héroe se disculpa ante la divinidad por la treta y alega en su descargo que es una víctima de las circunstancias. Empero, hay varios detalles que apuntan en otro sentido, por lo cual me parece pobre la versión del fetichismo. En ella, se da por supuesto que el Dios invocado es el Justiciero, cuando en el texto a quien se apela es al Creador, o sea, al inagotable en plantear problemas que nos ponen a prueba, que son calamidades y a la vez oportunidades. Entiendo, pues, por mi parte, que el inventor de ardidés, "el que en buena hora ciñó espada", se dirige al "Creador de situaciones", puesto al héroe le corresponde resolverlas adecuadamente. Por lo demás, me parece obvio que Dios verá la treta y verá otras muchas cosas, que verá todo lo que hay en la situación; ergo el antecedente anafórico de "véalo el Creador" no es el plan contado en estilo indirecto sino el conjunto de problemas "creados" al héroe con el destierro injusto. Llegamos así a la conclusión de que sólo un cotejo de este momento difícil con otros también arriesgados que se cuentan en el *Mio Cid* nos aclarará definitivamente lo dado a entender por las frases desligadas de los versos 94 y 95, tan rápidas y deficientes. A tal cotejo posterior me remito. No obstante, podemos notar, desde ahora, que el tránsito del estilo indirecto a la invocación usa una forma reiterada, de esas que son técnica de nuestro poeta, según sabemos de atrás: de lo que no deben "ver" los hombres se pasa a lo que se pide a Dios que "lo vea". Y como el enlace no especifica —al modo de añadir al cuero que sea rojo— funciona aquí necesariamente como ampliación alternativa, cambiando la referencia a la treta por la situación general que enfrenta el Cid, la que se nos ha ido contando desde que empezó el libro. El Cid, puesto es un héroe, no puede mirarse cual víctima acorralada. No se rinde a lo inventado e impuesto por otro. Trátase de un guerrero que juega una partida difícil y debe hacer la mejor jugada, acaso un gambito de extraña apariencia. Digamos, en fin, que el héroe apechuga con su destino, bueno o malo, pues no hay que

andarse en distingos. Eso sería juzgar a la providencia. Lo que siente el Cid es una fuerza interior irresistible que le ha sugerido el ardid de las arcas como lo mejor. Realizarlo es ponerse a tono con la circunstancia, no usar de la fuerza, a la cual ya renunció ante la niña de nueve años, ni permanecer inactivo en el arenal. Contra tales posibilidades, que desecha, surge la tercera solución, la ingeniosa, y en seguida, "no puede resistir" el aplicarla. Lo hará "contra lo que sea", y ese es acaso el sentido de "amidos" la segunda vez.

La decisión tomada, como heroica, posee dos estratos, el psicológico y el trascendente. En el primero, acredita la inventiva, la inabarcabilidad y otras cualidades del alma heroica. Sí, el Cid tiene un alma poderosa y grande, es un magnánimo. En el estrato trascendente, saca el conflicto del marco de las convenciones humanas y complica a la Trinidad, al Dios Todopoderoso, irracional y enigmático, de donde vienen la fertilidad inagotable y el orden profundo. Esa fuerza que impele al héroe a la acción como corazonada, viene del cielo, armoniza con el cielo, se pone a tono con el cielo; dejémoslo en esta imprecisión, por el momento. Y dicha fuerza ignora las leyes que protegen al usurero, mientras afirma la ley divina, el derecho a vivir. Nadie, en la tierra, puede juzgar lo imperioso del destino, aunque tenga apariencias de contrasentido ético o de paradoja intelectual. El fetichismo cadiano, de una religiosidad acomodaticia y cobarde, no captó que la hazaña heroica vuela por encima de la moralina. Por otro lado, el positivismo racionalista —el pobre "sentido común"— se resiste a la posibilidad de que el destino de un gran héroe pueda depender de una futesa, por ej., del dinerillo de unos judíos. Pero el poeta de Medinaceli, bárbaro sano y maduro, no era un beato ni un positivista. Creía por igual en Dios, en los agüeros y en las corazonadas. Nos muestra un héroe prudente, pero audaz, austero, pero ingenioso. Siendo así, su texto deberá superar el sentimentalismo hipócrita al igual que la comicidad chabacana, cuando pase a desarrollar el motivo de las arcas. Habrá de contarle como hombre de buen humor. Y para contarle bien, tendrá que potenciar hasta el máximo la magia binaria de la *primera parte*.

B. Aunque las tiradas 6 y 7 acreditan ya que el de Medinaceli no padece las limitaciones del autor medieval corriente —sabe lo que piensa y lo sabe decir— donde necesita probar de veras su rango de artista es en la *segunda parte* del episodio, al contar cómo se efectúa el engaño. Aquí debe pasar de tener voluntad de estilo a darle cumplimiento en lo esencial para un creador de épica cristiana: admitir los dislates del mundo y, sin embargo, afirmarse en que hay héroes y hay providencia. En tal sentido, el engaño es un caso imposible fuera de una épica que no sea inocentemente bárbara, sin miedo a las paradojas. Ni un Tasso ni un Milton pudieron adoptar, más tarde, semejante actitud. Les sobraba cultura. Su fe cristiana habíase *depu-*

rado, y era respetuosa, frágil, incapaz de afrontar una prueba así. También venía grande lo de las arcas a quienes sólo percibieron una comicidad picaresca, antiheroica, precursora de la novela. En cambio, nuestro anónimo de Medinaceli cuenta, como lo más natural y maravilloso del mundo, que Martín Antolínez, ya aleccionado por el Cid, se puso inmediatamente en campaña. Cruzó el río, entró en Burgos, buscó a los prestamistas y, por fin, dio con ellos. "En uno estaban *ambos*", nos dice lapidariamente. Y no es que se hallasen físicamente juntos —¡qué simpleza entender eso nada más!— sino que estaban como si fueran uno, pensando y sintiendo lo mismo, *unánimes*, puesto sacaban cuentas de lo ganado por la razón social "Raquel & Vidas". Nuestro juglar logra, al primer vistazo intuitivo, la inversión humorista del 2 creador, y con ella nos revela cuál es la verdad, taladrando la apariencia. Esos dos bultos, esos dos judíos que están ahí, existen de mentirijillas. Son fantoches. La entidad que vive y actúa a través de ellos es la Caja, para la cual el mundo se reduce a una tarea: "ganar siempre algo". Ahora bien, el recién llegado está visto por el narrador con la misma perspicacia. Don Martín entra en escena, por supuesto, como vasallo y enviado del Cid. Interpreta el papel que éste le asignara. Mas, conjuntamente, asume otro papel: el de amiguísimo de los judíos, que los conoce de antes y los quiere favorecer. El Cid le ha encargado empeñar las arcas, pero él, don Martín, piensa que un asunto de tanta reserva y en que, por otra parte, se puede ganar mucho dinero, sólo debe tratarse con sus queridos Raquel y Vidas. Tiene apariencia tan obvia que no reparamos en cómo funciona. Con todo, el virtuosismo binario no puede ser mejor. Coloca un Martín Antolínez que desempeña dos papeles, luego vale doble, frente a un par de judíos reducidos cada cual a ser un eco del ente auténtico, la Caja. Y la consecuencia, por lo mismo que la forma está potenciada, se prevé sin la menor duda: cegatos como topos, quienes medio piensan caerán en las redes del que piensa doble. Lo garantiza el modo de ir contándonos las cosas, esa magia lingüística que hace a lo dicho evidente por sí mismo, tanto como que dos y dos son cuatro.

A la impresión de *ballet* que produce la escena contribuyen las formas introductoras de la dramatización juglaresca. Invirtiendo lo usual en él, nuestro narrador las emplea ahora insistentemente; "Dixo Martín Antolínez", "Dixo Rachel e Vidas". Así cada vez que cede la palabra a los personajes. Pero este apoyo externo, tan vivificante y al par tan arriesgado (puesto permitió, acaso, la mímica chacotera de algún recitador) está sometido al ritmo riguroso del dos elevado al cuadrado. De ahí viene la eficacia del estilo, su agudeza de zahorí. Por lo mismo, no hay comparación posible entre un "dixo" único, que apoyaría el diálogo, y ese "dixo Rachel e Vidas" que nos llama la atención y se repite por tres veces, inyectando así la magia ternaria

en la binaria ostensible. No podemos admitir, por ende, el punto de vista gramatical: que una forma tan plena no sea otra cosa que desaliño idiomático. Aun reconociendo —porque es muy diferente— que los gramáticos pueden tener razón cuando recogen muestras de lengua medieval, acudiendo a documentos notariales y otros textos de baja calidad literaria, y a la vista de los mismos, dictaminan que cuando el verbo antepuesto a un sujeto plural se usaba en singular era por tosquedad en el manejo de la lengua. Para el *Mío Cid*, el error consiste en aplicarle a un gran texto poético el criterio obtenido de pésimas escrituras, simplemente porque éstas son mayoría. El *Mío Cid* posee unas claves estilísticas propias, según hemos ido viendo, y permite un análisis al nivel de la supersintaxis, lo cual no ocurre en los textos vulgarísimos con que, sin más, se le empareja. Concretamente, la forma notable “dixo Rachel e Vidas” sobreviene tras una expansión firme y muy matizada de la clave binaria. Además, cuando la energía creadora ha tomado una dirección humorística, a partir de decirnos que los judíos estaban ambos “en uno”. La congruencia de todo este proceso disipa cualquier duda. Nos hallamos, pues, en presencia de un rasgo certero y originalísimo. Gracias a él identificamos cierta realidad síquica nefasta, que achica la inteligencia de los judíos. En fin —yendo a lo nuestro— que el de Medinaceli resulta un fino sicólogo porque es un creador de lenguaje, una autoridad del idioma. ¡Nada de libro bien pensado y mal escrito!

Sobre la otra forma notable: “don *Rachel e Vidas*”, nos ahorramos el repetir los argumentos anteriores, que son aquí igual de válidos.

Mas la tarea no termina con poner en claro lo dado a entender por el juglar en su texto. Como refundidor del Poema, debo preguntarme en seguida qué posibilidades me ofrece la lengua de hoy para decir eso mismo. Respetando, al hacerlo, aquella regla áurea del refundidor mencionada atrás: que la estructura es intocable en cuanto a los grados de su claridad comunicativa. Así ha de abordarse el problema. Con tal fin, haré un breve paréntesis en la glosa del episodio.

LA PAREJA UNÁNIME EN VALLE-INCLÁN

Si hoy ponemos en plural el verbo “dixo”, como han hecho Salinas, Pérez de Urbel, etc., en sus refundiciones, cometemos un imperdonable atentado estilístico. “Dijeron Raquel y Vidas” será ahora gramaticalmente correcto, pero da a entender menos que el original. Arrasa con la sugerencia de que ambos judíos, por estar “en uno”, discurren estúpidamente aunque se creen muy listos. El daño proviene de que el plural deja de ser congruente con “estar en uno”, o sea, de que atenerse a la sintaxis actual de la lengua demuele e ignora la supersintaxis del Poema. Del mismo modo, cambiar “don *Rachel e Vidas*”

por "don Raquel y don Vidas", o apearles el tratamiento, dejándolos en "Raquel y Vidas" a secas, destruye la fina sorna que logró el juglar. (Si se usan los dos remedios, uno tras otro, como hizo Salinas, por ej., se confiesa con la vacilación que ambos son malos). Reconocamos, sin embargo, que sobrepasar la regla áurea en sentido opuesto, explicitando lo que el juglar únicamente sugería, tampoco resulta acertado. Lo primero que a uno se le ocurre: modernizar *literalmente* el rasgo estilístico, nos lleva a acuñaciones pedantes y descomunales, al esnobismo. "Dijo Raquelvidas", o su variante ortográfica atenuada: "Dijo Raquel-y-Vidas", son locuciones poco recomendables. No sólo violentan la normalidad actual de nuestro idioma sino que también —pues los extremos se tocan— destruyen otro aspecto de lo que destruía el verbo en plural: ese matiz de la supersintaxis según el cual los judíos devienen fantoches, por ser dos bultos que actúan y hablan movidos por el uno verdadero, que es la Caja. En verdad, al decir "Raquelvidas" o algo por el estilo, borramos la existencia aparential doble, luego fundimos los cuerpos en una sola corporeidad, capricho excesivo, estrafalario. Semejante fusión, disculpable en la jerga de algunos filósofos, degradaría el rango poético del *Mio Cid*.

Como la solución verdadera no la pueden dar ni la gramática ni el tecnicismo de ciertos pensadores, ni cualquier otro criterio que empobrezca o especialice el idioma, deberemos acudir para orientarnos a un texto narrativo de nuestro siglo donde la creación idiomática sea evidente y posea calidad. Buscando alguno que cumpliera dichos requisitos, me vino a la memoria la serie novelesca titulada *El ruedo ibérico*, de don Ramón del Valle-Inclán, que resuelve un caso parecido. (Mis citas se ceñirán al vol. I de la serie: *La Corte de los Milagros*, Madrid, MCMXXVII, pues basta para lo que aquí interesa).

Al presentar el campo de Andalucía en los tiempos de Isabel II, Valle-Inclán necesitó revelarnos qué era para los cortijeros, gitanos y caballistas andaluces aquella novedad de la Guardia Civil, policía uniformada que se creó para combatir el bandolerismo endémico de dicha tierra. Puesto los guardias civiles cumplían su vigilancia siempre en grupos de a dos, como pareja, y puesto se atenían a la férrea ordenanza de su Instituto como si estuviesen poseídos por ella, debió desentrañar nuestro novelista, a propósito de los "civiles", el sentido de la *pareja unánime*. Puso a prueba sus dotes de estilista. Y dado que era, sin discusión, todo un maestro, acuñó formas muy reveladoras de cómo avanza el formante creador, eso que ignora la gramática, atendida a fijar, conservar y mineralizar lo ya creado.

Una etapa primaria es la del descubrimiento de la unanimidad —el "estaban ambos en uno", del Poema— respetando los plurales: "Los Señores Guardias, unánimes, se *echaron* el arma al hombro, unánimes *sacaron* el pie marcando el paso, unánimes *inflaron* las

equis de las correas, y unánimes el tono, la palabra y el gesto, *advirtieron*: —¡Ojo con torcerse, tío Blases!” (p. 196).

En la dialéctica creadora, el paso siguiente de Valle-Inclán no se limita a crear el singular colectivo, sino que a la vez lo personifica y eleva a verdadero ente con la mayúscula: “Unánime *exclamó* la Pareja: —¡Los caballistas!” (p. 243).

Obviamente, este segundo paso equivale al “dixo Rachel e Vidas” del *Mío Cid*.

Por descontado, que el verbo vaya antepuesto o pospuesto al íncubo dominador no tiene la menor influencia, de modo que Valle-Inclán dice, en la misma página: “La Pareja hizo fuego”.

Si el narrador emplea el colectivo inhumano, lo mismo hacen los personajes novelescos. Así, un pillastre opina: “Lo peor sería un encuentro con la Pareja” (p. 135). Y hasta los propios guardias, cuando hablan de actos del servicio, se refieren al ente dominador y se anulan a sí mismos: “La Pareja había sorprendido a una cuadrilla de gente sospechosa” (p. 107). “Es más que suficiente la declaración de la Pareja” (p. 108).

Sin embargo, Valle-Inclán llega más lejos aún, a una tercera etapa donde lo doble aparential pasa de los cuerpos a sus sombras, o bien a la exteriorización de adminículos, y en donde el epíteto cortés —equivalente al “don” del Poema— es manejado con irónica desproporción. Por ej.: “La Pareja, silenciosa, a la sombra del muro, *desdoblaba* la adusta geometría de sus *siluetas*” (p. 238). Y este otro: “Por sendas ventanillas, *asomaba* fusiles y tricornios la *Benemérita* Pareja” (p. 104). Aclararé, para quien lo ignore, que mediante formas como “*Benemérito* Instituto”, o “la *Benemérita*” (si el epíteto se sustantiva por antonomasia) ha sido normal referirse a la Guardia Civil, abarcada en conjunto, luego la travesura valleinclanesca reside en aplicar tan ambiciosa designación a una modesta pareja de guardias.

Reconfortados con la lección de *El ruedo ibérico*, no dudamos ya en que nuestra refundición mantenga “dijo” en singular, cuando así lo puso el anónimo de Medinaceli, aun apartándose —para el sujeto— de la transcripción literal (los nombres propios de los judíos). Lo importante es mantener el equilibrio del original entre lo explícito y lo sugerido. Echando mano de la mayúscula, a lo Valle Inclán —¿por qué no?— y diciendo, por ej., “la avara Pareja”. La otra forma notable: “don Rachel e Vidas”, quedará bastante bien usando “*Ilustre* Pareja” o “*Eminente* Pareja”, tratamientos que hoy se aplican en serio a copetudos personajes.

Si pasamos de afinar nuestro estilo, usando como diapasón *El ruedo ibérico*, a hacer el cotejo entre el anónimo de Medinaceli y Valle Inclán, resulta de lo examinado:

1º Que la energía creadora sigue en ambos casos el mismo proceso expansivo. La similitud asombra. Y como sería absurdo atribuirla a

influencia de un autor en otro, a pertenecer ambos a la misma escuela, o a cualquier otra causa extrínseca, nos hallamos ante dos casos de intuición muy profunda, que desarrollan el mismo patrón arquetípico. De añadidura, nos probaría tal hecho la eficacia y la calidad del estilo.

2º Que el juglar, dada su ingenuidad de primitivo, siguió el orden mismo del pensamiento mágico al redactar, mientras el hombre del 98, más rebuscado, hizo gala de un bello desorden al ir exponiendo. Por eso, hube de seriar por mi cuenta sus citas, apartándome de cómo se suceden en el libro.

3º Ni en un texto ni en otro es la *pareja unánime* uno de tantos logros estilísticos. En *El ruedo* armoniza con otras formas que sería desmesurado aducir aquí. En el Poema ocurre lo mismo, pero ya nos consta que sobreviene en el último movimiento de una gran sinfonía binaria. Sabemos también que brota en contradanza o contrapunto con poner en claro a Martín Antolínez, que vale por dos. Mientras la avaricia mecanizaba a los prestamistas, achicándoles el caletre, el ejemplo creador del Cid suscitó en su emisario la *mimesis creadora*: primero, proveyéndolo de víveres, al parecer espontáneamente, ahora cooperando en lograr el dinero. El juglar nos revela, pues, esa fuerza humanísima del ejemplo que es, según Toynbee, el motor de las sociedades en su etapa de ascensión. Al colaborar libremente con su jefe, don Martín perfiló la treta, en beneficio de ambos. El Cid obtuvo lo que necesitaba y don Martín ganó unas calzas para sí mismo. In fin, la fertilidad del espíritu por colaboración libre y la degradación del mismo por unanimidad inhumana se manifiestan a la vez y por contraste en el episodio de las arcas de arena.

FIN DE LA LECTURA EN PROFUNDIDAD

Terminada la digresión, sigamos con nuestra lectura profunda. Nos quedan todavía algunas cosas interesantes por ver. Fijémonos, por ej., en los versos 139 y 140 del Poema:

*Dixo Raquel e Vidas: / "non se face assi el mercado,
sinon primero prendiendo / e después dando".*

En ellos, además del rasgo notable de la "pareja", que ya hemos descifrado, aparece una irregularidad métrica verdaderamente escandalosa. El verso 139 mide 7 + 8 sílabas, luego es normal. Pertenece a uno de los tres paradigmas "dominantes". En cambio, el 140, de 8 + 5, cojea que es una lástima. En una primera impresión, así lo podríamos decir. Con todo, sabemos cómo al juglar le plugo, en ocasiones, usar formas cojas. A su tiempo, comentamos aquellos "tres días y dos noches", en el episodio del conde de Barcelona. Lo quebrado no fue allí el rigor métrico, pero esto carece de importancia. Más bien

debemos inclinarnos, por contra, a que la manifestación de una misma tendencia en diversos estratos de la obra prueba que ésta posee un verdadero estilo. Debemos, pues, aguzar nuestra captación. Despachar el caso como error del copista o incurria del poeta parece demasiado simple. Sería mantenerse en la actitud del positivismo. Por lo demás, el verso, tal como está, constituye un acierto. Cualquier lector entiende que los judíos piensan quedarse con dos arcas repletas de oro dando ellos lo menos posible. Los judíos escatiman hasta las sílabas. En fin, para un creador con las dotes que tenía el anónimo de Medinaceli, hubiera sido muy hacedero decir: “sinon primero prendiendo e después dando *algo*”, o sea, explicitar lo sugerido por la forma coja. Entonces hubiese quedado dicho lo dado a entender por el verso 140, que mediría $8 + 7$ y sería una inversión correcta del 139. Eso sí, tal franqueza brutal habría sido impropia de Raquel y Vidas, mesuradamente hipócritas. Optó, entonces, por una cosa mejor, ya que al comerse dos sílabas, los usureros —sin darse cuenta— dejan al descubierto sus intenciones. Bajo la apariencia de un negocio llevado en forma objetiva y según lo acostumbrado (primero recibir la prenda y luego otorgar el préstamo) se hace notorio el abuso de tomar mucho y dar lo menos posible. Así, la cojera métrica se acumula a los demás rasgos caricaturescos del *ballet*. Y no desmerece, siempre dentro de la inversión irónica propia de la tirada 9 entera.

Que la falla métrica del verso 140 se nos vuelva un rasgo positivo a tenor de la supersintaxis resulta un hecho esclarecedor. Nos lleva a sospechar que otras “rarezas” o “fracasos” métricos que se han señalado en el Poema acaso no son tales, sino finos matices estilísticos en espera de ser debidamente descifrados. Deja abierta una vía de futuras investigaciones. En términos más generales, ejemplifica qué es la supersintaxis del *Mío Cid* u otra obra con estilo indudable: armonización de rasgos que aparecen en estratos diferentes, desde la concordancia entre sujeto y verbo hasta el número de sílabas de un hemistiquio. La supersintaxis, como congruencia sinfónica, se nos confirma que rebasa la mera sintaxis gramatical, donde los elementos relacionados son siempre del mismo nivel. Por idénticas razones, la supersintaxis relativiza los paradigmas de la métrica y puede tornar positivos ciertos desaliños del compás.

Pasemos a otro punto, del que ya se dio un atisbo al decir que en la contradanza binaria se inyectaba oportunamente la magia del 3. Tal oportunidad sobreviene cuando las partes se ponen de acuerdo y cierran el trato. No podía ser de otro modo, y de ahí que se dé formalmente como un 3 perfecto, que tiene principio, medio y fin. Tras la primera petición del burgalés de pro y la contestación de los “unánimes”, se acepta la idea del préstamo *en principio* (constatemos lo bien que conserva su intuición originaria esta muletilla). Luego de la réplica y la dúplica de esas mismas partes, quedan expuestos y precisados el

monto del préstamo y el procedimiento para conseguirlo (los "medios"). Finalmente, en la tercera vuelta, don Martín y la Pareja aceptan lo convenido. Y ya está. Mas lo que entiende el lector, a estas alturas del texto, es mucho más rico. Subliminalmente, dicho acuerdo "perfecto", logrado a la tercera figura de la contradanza, lo valora el lector como indestructible. Nada puede prevalecer contra el mismo. De ahí que cuanto sigue empiece a volvérsenos ornamentación. Y tal modo de entender es correcto, además, como recreación, dado que la energía creadora se empieza a aplacar y va espaciando sus logros. Estos son a veces, por tal razón, de un extremado virtuosismo. Notemos, pues, la diferencia. Entre las formas binarias simplemente espaciadas podríamos señalar, por ej: que don Martín y la Pareja, en sus idas y venidas nocturnas "no cruzan por el puente (del río) sino por el agua"; o la socorrida bifurcación "moros y cristianos"; o que los seiscientos marcos sean contados sobre una sábana "de ranzal y muy blanca". En cambio, llega al virtuosismo esa variante de la unanimidad que es el tratamiento: "don Rachel e Vidas". Aparece ahora como un plus, si bien por dos veces únicamente y no por tres como el "dixo", pues lo ya perfecto no puede ser perfeccionado. Otro alarde inventivo, que atañe directamente a la inversión, se da en el momento de cargar los judíos con las arcas, para llevárselas. Lo inteligible inmediato es cierta exageración apoyada en el apelativo juglaresco: "Al cargar las arcas, viérais cuánto gozo: no se las podían echar al hombro, aunque eran forzudos". Sin embargo, lo captado no resulta grotesco sino de una gracia finísima. ¿Por qué? Pues porque el suceso funciona en relación con lo de antes, con el plan, donde el Cid —recordémoslo— ideó primero las dos arcas y después el empeñarlas a Raquel y Vidas. A dos arcas, sendos judíos, hubimos de apostillar entonces. Ahora llega lo contrario, que los dos judíos carguen con sendas arcas. Y tal hecho nos sabe a normalísimo, a muy real —o superrealista— porque es, como fruto de la inversión, rigurosamente formal. El cacareado "realismo" del Poema queda al descubierto: consiste en dar forma por liebre. Un tercer alarde estilístico, donde lo inconsciente y lo superconsciente se equilibran de modo impecable, toma el aspecto de casualidad. Trátase de que los seiscientos marcos entregados por los judíos, lo son, la primera mitad en plata y la segunda en oro: trescientos y trescientos. Pues bien, dejando de lado que la casualidad no casual es la maravilla básica del Poema, percatémonos de que el Cid, cuando empezó a planear el engaño, echaba por delante que no tenía dinero y lo nombraba como "el oro y la plata". Luego resulta un buen cierre de la aventura el que obtenga finalmente *la plata y el oro*.

Hay un par de incidentes en este final distenso que estamos revisando merecedores de una glosa: a) El judío Raquel ruega al héroe que le traiga de tierra de moros "una piel bermeja", linda. Acredita este incidente, donde no opera el maleficio de la pareja unánime, que

Raquel es, como persona, un hombre de buen gusto. Quiere ir a la moda. Además, Raquel profetiza que el destierro va a ser para el Cid una magnífica oportunidad, y lo hace en términos acertados, propios de un sesudo varón. Como este vaticinio equipara al judío con el propio Cid y con el arcángel Gabriel, quienes también vaticinan, no hay duda del rango que el Poema otorga a Raquel en cuanto lo mira como ser humano con su alma en su almarío. En el *Mío Cid*, por tanto, no hay antisemitismo. Lo fustigado y caricaturizado es la deformación espiritual de la unanimidad usuraria. b) Por eso, el otro incidente, donde Raquel y Vidas vuelven a estar “en uno”, posee un clima muy distinto, de burla descarada, ridícula. Don Martín obtiene de la Pareja la comisión a que tiene derecho, según los usos comerciales, y se la embolsa jurídicamente.

Hsta aquí la “relectio” del episodio, con cuantas cosas pudimos poner en claro. Bastantes, a no dudar. Admito, sin embargo, que la entrega del dinero acaba con un detalle enigmático, cuyo sentido sospecho, aunque me falta una prueba suficiente. Pero no hallo más sentido posible que uno, el que luego diré. Y suponer que el tal detalle sea gratuito, conociendo a nuestro vate, pecaría de frivolidad. El anónimo de Medicinaceli es de una seguridad implacable. Nunca dice nada porque sí. Pues bien, se trata de lo siguiente: de que tras recibir los seiscientos marcos, Martín Antolínez, que tiene con él “cinco escuderos”, a todos los carga para conducir lo obtenido. Y yo siento, como viejo lector del Poema, que esos 5 se van por la noche oscura con gesto definitivamente misterioso; que lo cognoscible del episodio de las arcas termina aquí; que no conviene averiguar más cosas ni meterse en honduras. A diferencia del 3, la cifra 5 no debe ser descifrada, pues parece significar —en la épica de Castilla, al menos— que hay absurdos y paradojas de la vida cuyo secreto se reserva el cielo para sí. En el *Cerco de Zamora* hubieran sido cinco duelos, de llegar a celebrarse, los que habrían revelado si la ciudad tuvo culpa en la muerte del rey de Castilla. Mas el destino hace, al tercer duelo, que se cree una situación contradictoria —que triunfe el campeón muerto y pierda el que queda vivo— y de este modo la indagación humana se corta. Me parece que, en el *Mío Cid*, los cinco escuderos encarnan otra prohibición: la de hurgar en si el héroe procedió bien o mal. Acaso anticipan, así mismo, que no sabremos si más adelante va a pagar ni cómo. La culpa colectiva, o la culpa de un predestinado, en las cuales está de por medio el destino, conviene que no se aclaren. Mejor dicho: la culpa es una idea que funciona a nivel humano corriente. Al nivel intemporal de la clarividencia, la idea de culpa no tiene sentido.

RIQUEZA, RIGOR Y SENTIDO DEL ESTILO

En el *Mío Cid* hay un hecho incuestionable, en cuanto al modo de relacionarse entre sí las formas psicológicas y las gramaticales. Lo hube

de señalar al principio de este prólogo. El verso bimembre —dije allí— constituye una organización rítmica notoria, con su primer hemistiquio entonado en dominante y el segundo, más bajo, en tónica. Los hemistiquios, por ello, funcionan síquicamente: como sujeto el inicial, como predicado el último. Y de ahí pueden venir ciertos efectos de estilo. Si se da la coincidencia de sujeto y predicado gramaticales con los de orden psicológico del verso, éste tiende a funcionar como narrativo puro. En cambio, si el orden sintáctico de la lengua aparece invertido con relación al otro, captamos en el verso matices valorativos, los cuales predominan sobre la mera función de narrar.

Todo lo anterior ya lo expuse en mi libro de 1948. Recién averiguado, significó una novedad acaso fructífera; el tiempo lo diría. Debo añadir ahora que tal vía de análisis, cuando se pone a prueba en el *Mio Cid*, resulta efectiva, pero en un ámbito limitado. El verso bimembre no falla jamás en cuanto a trascender de unidad rítmica a unidad de sentido. De ahí que la refundición deba hacerse verso a verso. En cambio, el reactivo del esquema sintáctico se pierde en el momento mismo en que el marco del verso no ajusta con los confines de una oración. También cuando la frase desligada admite hipotéticamente varias conformaciones gramaticales. O cuando no pertenece a la narración.

Yo diría, a la luz de lo observado en el *Mio Cid*, que indagar el estilo personal del libro en relación con su gramática resulta imposible. Hay que admitirlo. Sin embargo, aceptar por eso que está mal escrito y carece de estilo no puede hacerse, tampoco. Hemos ido viendo lo bastante para probar lo contrario y cuál es el tipo de análisis que se ha de usar. Tras ensayarlo, caemos en la cuenta de que no podía ser otro. En verdad, cuando un creador poderoso, maduro y, por contera, ingenuo, tiene mucho que decir —y este fue el caso de nuestro anónimo de Medinaceli— hay que atenerse a la estructura poética que logra merced al estilo personal que descubre. Un estilo que devuelve su vigor a lo trivial, a lo elemental, a lo que parece anodino al erudito. Nuestro juglar es un señor y no un siervo del idioma. Junta en uno al explorador y al meticuloso, es un clásico arcaico, tipo que hoy no se da, por supuesto. Los maestros del presente son creadores que recatan la forma obvia porque perdieron la ingenuidad, o estilistas que se ciñen al primor de los detalles, pues ya no saben qué decir.

Situado el Poema en el lugar que le corresponde —una epopeya, un cantar épico donde tanto monta el ser *magistral* como *primitivo*— resulta incuestionable que su análisis debe partir de la obra misma, de su estructura, a fin de contrastar la parte con el todo, cada rasgo de estilo con el conjunto. Así lo hemos hecho, ciertamente, y con lo visto atrás se nos han aclarado los dos aspectos más asequibles del estilo: su riqueza congruente de formas y el rigor con que están ex-

pandidas. Por lo que hace a la abundancia de formas, tan afinadas entre sí no obstante los varios niveles de las mismas, sabemos ahora que fue la supersintaxis del texto la que nos permitió identificarlas e ir las valorando. Sin ayuda de la gramática de la lengua, incluso a pesar de ella. En cuanto al rigor con que las formas brotan y se organizan, desde la energía cifrada del 2 y el 3, resultó un hecho estructural que nos permitía ahondar más aún, vinculando el proceso creador con los valores sinfónicos del texto. Las formas iban apareciendo sucesivamente, pero se acumulaban, permanecían presentes de un modo virtual. Y así, cada una funcionaba respecto al conjunto.

De pasada, hicimos un esclarecimiento de importancia, al distinguir entre las formas juglarescas, *apoyo* del estilo en la vitalidad, y las formas *acumulables* —estilo en sentido estricto— idóneas para trascender al estrato inteligible y a la cosmovisión, luego integrantes de la estructura.

Pasemos a las referencias del estilo a la cosmovisión.

El modo inveterado de captar la estructura de cualquier obra literaria consiste en tomar lo inteligible de la misma —con más, el orden expositivo— como núcleo. Desde ahí, si atendemos al lenguaje que se usa, éste aparece como el material adecuado, el oportuno en cada momento. Y si nos remontamos desde lo inteligible a inducir su cosmovisión implícita, damos de inmediato con ciertas constantes abstractas —valor, lealtad, medida, etc.— cuya reiteración, a medida que se hace notoria, perfila un modo de entender y valorar el mundo. Desde luego, esa toma de lo inteligible como núcleo resulta útil. Para ciertos análisis es suficiente. Mas debemos tener en cuenta que en las obras de estructura rica, dicha urdimbre intelectual coexiste con otras. Tanto como los nexos racionales, importan los de orden mágico y vivencial, intuitivos antes que lógicos. En el caso del *Mío Cid*, hemos concedido que los rasgos juglarescos funcionan de ordinario cual meramente oportunos, respecto al estrato inteligible. Con todo, los rasgos acumulables del estilo, o sea, los decisivos, ya no los pudimos interpretar así. Constituyan, al desplegarse, procesos creadores que apuntaban hacia una revelación. Debemos admitir, porque es la verdad, que en el *Mío Cid* hay nexos estructurales de tres órdenes:

1º Intelectuales, que son los más fáciles de captar por el erudito, el cual sabe muchas cosas sobre el mundo cidiano, pero no lo vive. Este erudito se centra, pues, en lo inteligible, lo toma por núcleo. De ahí que no pueda llegar más allá de la lectura “realista” del texto. No percibe el estilo, puesto lo busca desde la gramática de la lengua. Se queda con que el material lingüístico del Poema es bárbaro y anota alguna que otra receta verbal que la juglaría se iba transmitiendo.

2º Nexos sicoformales, profundamente intuitivos, centrados en las claves arquetípicas binaria y ternaria. Son lo estupendo del *Mío Cid*, lo que posibilita su rango épico y caracteriza su estilo de primi-

tivo. Merced a dichas claves rítmicas, oscuramente sabias, la peripetia de un hombre notable, que llama la atención, es arrancada del caos histórico y conformada poéticamente como algo con sentido, en un mundo que se va descifrando. Entonces, los rasgos de estilo se hacen perceptibles, dejan al descubierto su organización, y funcionan en un doble proceso de esclarecimiento: la riqueza inagotable de la vida, maravillosa en verdad, y la existencia de un orden síquico, aún más maravilloso, si cabe, porque armoniza con el del universo entero. Como las claves binaria y ternaria son las que han permitido la humanización del hombre, el desciframiento de las mismas, en el Poema, trasciende directamente del estilo a la cosmovisión, en el sentido de revelarnos el porvenir del hombre.

3º Nexos vivenciales, que relacionan el estilo con lo inteligible y, a través de él, con la cosmovisión. Se nos cuentan los problemas del héroe y cómo los va resolviendo, pero lo contado avanza de cierta manera: alternando estampas visualizadas con tramos narrativos, manejando sinfónicamente las formas acumulables; en suma, a tenor de ciertas conformaciones rítmicas que compartimos como lectores. Debido a eso, lo entendido no es algo secamente racional sino una experiencia vivida por el ser humano. Luego las "constantes" que retornan —y que valoramos y sentimos aun antes de entenderlas— son conflictos ejemplares, en vez de abstracciones.

Como ejemplo de solución que retorna, de "constante", fijémonos en la preferencia de la vía ingeniosa, del ardid, sobre la fuerza bruta y sobre la pasividad. En la actitud frente al rey, no queda clara al principio. De ahí que deba afirmarse tan duramente, en seguida, con el episodio de las arcas. Sólo tras esta experiencia, afirma el héroe que "con (su) señor no querría luchar". Ahora bien, seguimos la lectura y vamos viendo luego que el héroe hizo en el caso de las arcas lo de siempre, variando los detalles concretos. Sobre cómo tomó Alcocer, cuenta el Poema que dicho pueblo no se entregó al Campeador voluntariamente, y que también resistió el asedio, cuando se le quiso rendir por la fuerza. A tal situación hubo de llegarse. Y entonces, el que en buena hora ciñó espada "hizo un ardid" muy de los suyos, pues fingió retirarse con tal aparato que redujo a los de Alcocer a unánimes atolondrados (Los judíos habían sido unánimes cautelosos). Gracias a que el Cid previó la tontería colectiva, tomó Alcocer fácilmente. Del mismo modo, tras la afrenta de Corpes, el héroe renunció a la venganza sañuda y dio de lado, igualmente, a la pasividad o las componendas. Pidió una corte de justicia. ¿Expediente más civilizado, más prosaico, más tímido, más solemne? Algo de todo eso, en la apariencia, pero en el fondo un ardid, puesto inyectó en la demanda escalonada la estrategia del 3. El juglar, a medida que refiere lo acaecido en la corte, nos hace compartir la experiencia cidiana de la hañaza heroica. El ardid ingenioso da la razón a quien lo emplea

cuándo y cómo se debe; ajustándose al orden, que como es el de la Trinidad, atrae casualidades armoniosas y prevé las leyes del corazón, una de las cuales es la tontería de los desalmados unánimes. Por lo cual, en la corte de Toledo, sobrevienen incidentes providenciales, mientras los infantes de Carrión, con su bando de nobles resentidos, se enredan en el ardid y pierden.

Podríamos recordar más casos que recogen la misma experiencia, esa que al identificarse a lo largo del libro deviene cosmovisión vivida, ejemplaridad, pero sería excesivo. Con lo visto, queda aclarado el problema del estilo, en cuanto a su trascendencia. Como adición, podemos afirmar fundadamente: uno, que el engaño de las arcas no es impropio del Cid como héroe (se liquida así un compromiso que teníamos pendiente), y dos, que el análisis hecho partiendo de un episodio arriesgado, visto con prevención por el fetichismo ortodoxo, hace innecesario el de muestras más sencillas.

EL NUEVO SABER ACERCA DEL HOMBRE Y LOS ARQUETIPOS

Varias disciplinas, surgidas o renovadas en nuestro siglo, nos han enseñado mucho sobre qué es el hombre. La genética y la psicología profunda, en primer término. Esta ha contribuido a crear la cultura en que hoy vivimos tanto como el nuevo saber de la física. Concretamente, la literatura —lo mismo en sus temas que en el modo de presentarlos— ha debido reflejar esta situación. Y la crítica literaria, a su vez, la tiene en cuenta forzosamente. Un análisis de Kafka, de Ionesco, de García Márquez, hecho según los métodos del positivismo y desdeñando los enfoques del psicoanálisis, lo reputaríamos, por eso, de insolente antigualla. Sin embargo, apenas constatar que los clásicos españoles permanecen prisioneros de cierta erudición trasnochada. Lo señala Rof Carballo en *La Nebulosa de la Novela*, desde su perspectiva de biólogo inquieto. Obcecado durante años por la penuria del pensamiento psicoanalítico en la medicina española, confiesa él que no se daba cuenta de otro retraso no menos singular, en la novelística “y sobre todo en la crítica literaria”. “La crítica literaria española —prosigue— no está a la altura de los tiempos. Se mantiene dentro de cánones casi decimonónicos, sin arriesgarse por caminos hoy habituales en el resto del mundo”. Ahora bien, un nervio fundamental de esta nueva crítica, lo declaren o no quienes la profesan, es el pensamiento psicoanalítico. Su influjo ha sido muy profundo —precisa nuestro ensayista, con sutileza galaica— por haberse ejercido en forma bifurcada, freudiana y junguiana. Quien no aceptaba la ortodoxia de Freud, caía sin remedio en brazos de Jung, el hereje irresistible. Basándose en el simposio que dirigió en Francia Georges Poulet sobre el estado actual de la crítica, Rof Carballo acepta, pues, la división en “tradicional” y “nueva” allí establecida, pero corrige

a favor del psicoanálisis la subdivisión en cinco tipos de crítica nueva admitidos por el simposio: marxista, psicoanalista, temática, formalista y existencialista. La crítica marxista —observa— “no se comprende sin haber pasado antes por la fase del psicoanálisis”. Se realiza en juego dialéctico constante con el significado psicoanalítico. A su vez, la crítica temática difiere de la psicoanalítica freudiana, pero es porque representa el aporte de Jung. Sigue el camino que ya iniciara en 1934 Maud Bodkin con su libro *Archetypal Patterns in Poetry*. Pero aún hay más, asegura Rof, puesto la nueva crítica, sea el que sea su matiz, no sólo se preocupa de la obra literaria como tal sino de su lenguaje, que tiene “su razón de ser, su misterio, sus normas, sus escondidas profundidades, su compleja relación con los abismos del hombre”. En este sentido estilístico de entender a fondo la obra indagando desde su lenguaje, toda la crítica renovada es psicoanálisis. Cosa inevitable, dado que —a su vez— el psicoanálisis también es lenguaje, en su esencia. No sólo cuanto ocurre en la sesión psicoanalítica “tiene lugar en la esfera del lenguaje”, sino que a través del discurso del enfermo se va estructurando en otro lenguaje, “que tiene su sintaxis propia, sus reglas secretas, sus símbolos”, y que nos remite a las capas escondidas del alma.

Cuanto antecede, como dicho por un médico —no lo olvidemos— acredita la subjetividad abierta de Rof Carballo. Es de la estirpe de Terencio: todo lo humano le interesa. Dicho de otro modo: no le gusta confinarse en el barrio de su especialidad. Por algo adopta como emblema una frase de Heidegger: “Es más sano para el pensamiento deambular en lo extraño que instalarse en lo familiar”. Sin embargo, la seguridad con que este médico español se acerca a los problemas de la crítica literaria, y al primer vistazo los entiende, prueba que existe un humanismo del siglo xx que está ahí, como hecho objetivo. Sólo el prejuiciado, el topo, el anémico quedarán sin enterarse.

En *La Nebulosa de la Novela*, que estamos glosando, hallamos la prueba concreta de que un médico al día puede entender un tema medieval mejor que la crítica positivista. De pasada, Rof Carballo tropieza con el mito de Raquel, la “judía de Toledo”, y lo ilumina en el acto. Mito fue, empieza por decirnos, puesto la existencia histórica de Raquel Ibrahim no es nada ante la verdad legendaria que reveló y las interpretaciones poéticas que más tarde ha tenido. Nuestro buen gallego rechaza la interpretación “novelesca” de Feuchtwanger, por superficial y postiza. No, “la Ferosa” no fue una nueva Ester que se entregó al rey cristiano en bien de su pueblo perseguido. Prefiere la versión dramática de Lope de Vega, más profunda. Y al justificar dicha preferencia, ya tenemos a Rof Carballo manejando la crítica ‘arquetipal’. Esa mujer que embruja al gran Alfonso VIII es “una figura femenina sombría... en el sentido que da Jung a esta palabra”.

Sobre ella proyectó el monarca de Castilla su propia Sombra, la zona oscura de su sique, la cual tomó, como en los sueños, carácter de raza opuesta o perseguida. Pero lo más revelador de la leyenda es “la enérgica intervención del Super —Yo hispánico, cortando por lo sano tales amores, en forma de la Reina Madre, con sus caballeros”. (De la *Madre Terrible*, como dicen los sicoanalistas). De aquí pasa Rof, con detalles que podemos ahorrarnos, a atribuir a ese Super-Yo hispano, que es “tradicional”, “tiránico”, “impertérrito”, la tenaz disociación que padece en España la creatividad artística. Por ej.: figuras femeninas idealizadas, desde la Dorotea cervantina a la Dama Errante barojiana, de un lado, y del otro celestinas, brujas goyescas, troteras y danzaderas. Podríamos reconocer también —me parece a mí— el mismo Super-Yo en esa alianza monstruosa de idealismo y realismo que es la interpretación fetichista de don Quijote o del Cid, pero con indicarlo basta. Mejor que entretenerse ahora en averiguaciones sobre el Super-Yo hispano, o sea, sobre el inconsciente de un pueblo a nivel tradicional, urge que nos enfrentemos con el inconsciente más arcaico de todos, con el que anima las “tendencias” o formantes del ser humano en cualquier época o país. Y para esto resulta preferible otra obra de nuestro ensayista, la titulada *Rebelión y futuro* (Madrid, 1970). Varias razones la hacen idónea para tal propósito: 1) Que la rebelión juvenil, tema del libro, no tiene relación inmediata con la literatura, por lo cual dicho libro no se nos reduce a opiniones personales de un médico que incursiona por campos extraños. Vale por su fundamentación, pues parte de un esquema de esas ideas del siglo xx, características de la cultura actual, en lo que tienen de consenso; 2) Que el propio Rof Carballo perfila dicho esquema con ánimo conciliador, gozándose en señalar cómo coinciden en ciertos puntos las escuelas que parecían antes incompatibles; de marxistas y católicos, evolucionistas y mendelianos, freudianos y junguianos. Pensadores de tales procedencias, pero al día —neomarxistas, neocatólicos, etc.— admiten las mismas posiciones claves, aunque difieran al interpretarlas; 3) Que Rof Carballo, por la honestidad con que maneja una excelente bibliografía, se hace digno de crédito, y 4) Que por todo lo anterior, si su resumen sobre qué es el hombre justifica nuestras indagaciones acerca del *Mio Cid* desde sus arquetipos estilísticos, dicha prueba resultará inobjetable, limpia.

Veamos, pues, cuáles son los pilares del nuevo saber sobre el hombre.

El primero, que condiciona a los siguientes, se centra en el nacimiento prematuro del ser humano. Si nuestra especie tuviera una gestación análoga a la de los otros animales superiores, el feto humano debería permanecer diez o doce meses más en el vientre de la madre. Entonces estaría completamente formado, según su código genético. Pero no sucede así, pues nace “nuevemesino”, sin acabar de hacer, y por lo tanto indefenso biológicamente, “un ser al borde de la catás-

hombre". Percería sin remedio si al propio tiempo que la prematureidad no hubiera surgido en la hembra del homínido de épocas remotísimas "un singular incremento de la tendencia tutelar". Gracias a estos dos factores evolutivos congruentes, el primer año del pequeñuelo resulta "un año decisivo para el proceso de humanización". En vez de transcurrir en el útero materno, acontece en el "útero social". De modo que en ese tiempo, mientras el recién nacido organiza su cerebro del todo, lo conecta con el sistema endocrino y, en general, termina de constituirse biológicamente, ya empieza a recoger "información sociogenética", es decir, a incorporar el ambiente a su propio ser. Aparece así "un nuevo tipo de herencia", en la línea evolutiva de los mamíferos superiores. Además de transmitirse al nuevo ser, mediante los genes, una información genética —la de la herencia propiamente dicha— recibe una información metagenética, una "tradición". En fin, merced al contacto social, el infante adquiere las tres cualidades que lo hacen hombre: la marcha erguida, el lenguaje y la capacidad de manipular las realidades del mundo exterior como objetos.

La descripción anterior del pilar biológico, por su objetividad, han podido admitirla evolucionistas y neomendelianos, sin abjurar de sus doctrinas. Se coincide en una evolución *sui generis* que permite diversas interpretaciones. Acaso la tradición metagenética incorpora al ser humano ciertos rasgos adquiridos, pero acaso —para el neomendeliano— la prematureidad malogra rasgos genéticos que pudieron ser muy firmes y da oportunidades de desarrollo a otros que hubiesen quedado inéditos de no cambiar el criterio selectivo. Dicho cambio es lo importante, en verdad. En el animal, la selección opera a favor de la lucha por la vida, luego a favor del más fuerte, del mejor constituido. Por contra, en el hombre, el amor de los seres tutelares —la madre o quien hace sus veces— prefiere al más débil, al verdaderamente desvalido. El cual es, por otra parte, el de animalidad menos desarrollada, el más moldeable. De esta conjunción resulta una selectividad que opera a favor de la "utilidad social".

Pasemos del pilar biológico al psicológico.

Entre el niño que acaba de nacer y la sociedad en torno se establece una primera "relación transaccional" o "urdimbre" (varía el nombre, de unos tratadistas a otros, pero el consenso existe). Dicha "urdimbre" es la "textura básica" de la sique humana, sobre la que luego van a tejerse las demás. Determina para siempre e inexorablemente todo lo ulterior, aunque en la práctica deja de verse, como no sea usando métodos especiales. Puede compararse a la programación de que son objeto los cerebros electrónicos cuando se les prepara a fin de que reciban y elaboren determinada información y no otra. Resumiendo: que "la urdimbre primera selecciona del mundo de lo real un conjunto de informaciones y elimina otras; hace que el indi-

viduo responda a la realidad con unas pautas y no con otras. Esta información selectiva y estas *pautas selectivas* de respuesta son transmitidas o transferidas por la sociedad que acoge al recién nacido” (Ob. cit., p. 21).

Por tanto, antes de la tradición social recibida está la urdimbre, esa modalidad de captar. Existe “como un maniqueísmo consustancial al niño”, que le hace vivir en forma binaria y fuertemente emotiva —de Madre Buena y Madre Mala, a las que debe la vida o la muerte— la total realidad exterior. Que el mundo sea conformado “como la urdimbre de un tejido con lanzadera”, según un “vaivén”; que su polo de seguridad, de bienestar, se identifique con la presencia del ser tutelar —la Madre Buena—, y todo lo nocivo, molesto y angustioso, empezando por la ausencia de la madre, constituya el símbolo de la Madre Mala, nos muestra que en la pauta maniquea están latentes la identidad y la contradicción. Ahora bien, la energía formante, el arquetipo humanizador en su verdadero sentido de proceso básico, no debe confundirse con algo ya formado. Ni siquiera, pues, con la Madre Buena o la Madre Terrible, como no sea en un decir simbólico. Por lo mismo, y con toda prudencia, Rof indica otra dirección en la cual se ve muy claro que el vaivén no teje cosas sino procesos, como esas máquinas que fabrican fábricas y no mercancías. Añade en otra parte (Id., p. 31): “Al mismo tiempo, la urdimbre también se va tejiendo entre el mundo interior y el exterior por dos movimientos bien conocidos en psicología profunda: la internalización o *introyección* de los sucesos, por ej., de esa madre que es sustancia vital, y la *proyección* hacia el exterior de los propios impulsos. Estos son a la vez amorosos y agresivos. En este vaivén de la lanzadera que teje el *substrato*, la urdimbre fundamental de la vida humana, poco a poco se van situando las cosas en su sitio: lo externo, las personas —tutelares o no— *en el mundo*; los sentimientos e impulsos *en la intimidad* del sujeto. Pero al principio, ambos *no se pueden diferenciar*”.

Una distinción a la que se da cada día mayor importancia, es que el vaivén constitutivo relacione los momentos de seguridad feliz del infante con los de desamparo, o bien con los de espera confiada. Quedan abiertas así dos vías de desarrollo: la que desplegará esta “confianza básica” ante las nuevas situaciones que la niñez, la adolescencia, etc., van planteando; vía que se resume en la identificación de lo sucesivamente conocido más una apertura hacia el porvenir ignoto; y la otra, que cae en la disociación de la personalidad —para lo subjetivo— y en la objetivación de esa misma tendencia mediante escisiones toscas o alianzas descomunales (por ej.: la de realismo castizo e idealismo fetichista). El doble panorama que abren la identificación y la disociación es el tema de la psicología profunda, como totalidad de la misma. Rof lo trata hasta cierto punto, sin pretender

logarlo. Dado lo concreto de nuestras pretensiones, nos limitaremos a señalar —de cuanto él dice— aquellos aspectos del proceso humanizador según los cuales la energía binaria llega al providencialismo, al par que se desliza a la conformación ternaria.

Acepta Rof la postura amplia de superar el estudio exclusivamente psicológico de los primeros psicoanalistas. Hay que partir de la "totalidad sicobiológica" —de los dos pilares—. Entonces, halla él que "la confianza básica, clave de la identidad, resulta de un múltiple encuentro": el *biológico* del recién nacido desvalido con el pecho nutricional y la madre protectora, el *personal* de un mundo emocional balbuciente con el cariño materno, el *cultural* de unas estructuras neurosíquicas que terminan su desarrollo con el útero social. Tal encuentro múltiple funciona trascendiendo. "La previsión que todo ello implica es, quiérase o no, percibida como una *realidad providencial*". Para el biólogo —remacha nuestro médico— esto no puede ser estimado un "hecho casual", como opinó inicialmente Freud. "Invalidez y tutela están tan determinados en el plasma germinal como el color de los ojos o los grupos sanguíneos. Son un carácter genético de la especie humana, que presupone su complemento: el que en virtud de este encuentro y de los sucesivos que más tarde hace el hombre, con la cultura en la que engrana su personalidad, van, una tras otra, despertándose *posibilidades epigenéticas*, es decir, cualidades que dormitan en potencia y de las cuales infinidad de ellas jamás llegan a desarrollarse del todo" (Id., pp. 140-1).

En otro lugar, insiste en el valor "constitutivo" de la esperanza básica (ver p. 160). "...la madre interrumpe periódicamente su protección y enseña así a su retoño a esperar. Un esperar al principio inquieto o lloriqueante, después *confiado*. La esperanza básica va a ser, para toda la vida, el núcleo fundamental de toda confianza y hasta quizá el meollo más firme de la fe; fe en la concordancia maravillosa entre nuestra menesterosidad inmensa y la providencia, que convierte esta menesterosidad en grandeza".

A continuación, señala Rof cuáles son las etapas de la confianza, en la humanización ascendente. "El niño aprende a *aplazar* sus deseos, a formarse objetivos lejanos. Aprende también algo importantísimo; que junto a su confianza básica aparece una confianza nueva, la de que el mundo tiene cierto "orden", de cuyo orden el mensajero o nuncio parece ser la figura paternal. Finalmente, esta confianza básica forece, en el período de identidad, en la *confianza en sí mismo*... Este despliegue de la confianza, primero en un apoyo tutelar, después en un orden, finalmente en la propia capacidad creadora, representa una *línea ascendente*, alimentada por el empuje vital primero".

Dentro del proceso total de humanización, el "complejo de Edipo", cuyo sentido apasionara tanto, queda perfilado como ambivalente.

Significa admiración e inevitable rechazo del padre. “El hijo busca la unidad en sus estudios, busca en el fondo la imagen paterna. Ya que la imagen paterna, allá en lo más hondo, tiene que ver con el orden del mundo. Un orden diferente del que significa la madre. La madre confería confianza, fe, esperanza básica, porque en ella confluían milagrosamente la menesterosidad y el amor. Ella da al mundo unidad, orden, coherencia afectiva. Pero el padre le confiere coherencia lógica. Dentro del niño se va despertando la sensación de que su inteligencia tiene una extraña correspondencia con la realidad. El poder mágico del hombre primitivo ha ido transformándose en el poder que sobre la realidad da el pensamiento lógico-matemático. Borrosamente, esto es intuitivo por todo hombre en su relación con la figura paterna. Relación que se hace siempre en forma de pugna y de lucha para afirmar la propia mismidad, el centro mismo de la persona” (Id., pp. 241-2).

El tránsito al pensamiento lógico, simbolizado en la figura paterna, supone el paso de la relación de dos personas a “la relación de tres, que caracteriza el nivel edípico” (p. 137). La perspectiva formal de la humanización como conjunto se nos resume, pues, en la revelación ternaria a través de la expansión binaria.

ARCAÍSMO Y MADUREZ EN LOS ARQUETIPOS NUMÉRICOS

Desde el esquema de Rof Carballo sobre el proceso de humanización, podemos acercarnos nuevamente, ahora con mayor seguridad, al problema de las claves binaria y ternaria en el *Mío Cid*. Nos consta que el pilar genético predetermina la humanización síquica subsiguiente. Por lo mismo, vamos a encarar el texto del Poema sicoanalíticamente; así comprobaremos que nuestros análisis iniciales encuadraban en esta modalidad de la crítica “nueva”; pero estamos alertados para salvar las limitaciones y equívocos a que nos arrastraría la psicología profunda como perspectiva especializada.

Si recostamos al *Mío Cid* en el diván del “enfermo” para oír su discurso, nos llama la atención, inicialmente, la abundancia de formas binarias y ternarias. Unas veces son meros ritmos y secuencias de tales órdenes, otras, ya aparecen conceptualizadas. Esto significa, en el proceso de creación poética, pasar de las que llamábamos “tendencias”, que son oscuras, inconscientes, a los números reveladores. Lo hubimos de adelantar, a su tiempo. Ahora conviene remacharlo, puesto resulta que nos movemos en la nueva ortodoxia, y el positivismo —que nos pudo tachar de esotéricos— es ya un cadáver. Remacharlo e ir situándolo respecto a las escuelas de la psicología profunda. Con tal mira, empezaremos por recordar que Jung dejó dicho: “Para introducir el orden en la multiplicidad caótica de los fenómenos, nada ayuda tanto como el número. Es el instrumento predestinado para crear el

orden o captar una regularidad ya existente, pero todavía ignorada, es decir, de una disposición ordenadora. El número parece ser el elemento de orden más primitivo del espíritu humano" (ver Jung: *La interpretación de la naturaleza y la síque*, trad. esp. de B. Aires, 1964, p. 52).

Con cuanto sabemos sobre el pilar genético, no nos escandaliza que Jung califique el número, cuando es una clave, de "predestinado", ni de "lo más primitivo del espíritu". Tal como ahora debemos entenderlas, son afirmaciones que lo acreditan de agudo. No queda en ellas misticismo ni vaguedad. En cuanto a nuestro "enfermo", es obvio que el dictamen de Jung le resulta adecuado. Los números, en su etapa de cifras oscuras, están sirviendo en el Poema para "crear" un lenguaje propio, un estilo, con sus reglas secretas, con una supersintaxis propia que no es la sintaxis del lenguaje común. En seguida, durante el proceso creador del texto, los números van descifrándose, funcionan en un sentido providencial y permiten "captar una regularidad ya existente, pero ignorada". A eso equivale arrancar la figura del Cid de esa "multiplicidad caótica" que ofrece la historia e intuir el mito del héroe que en buena hora nació. Supersintaxis y mito, como liberación de la sintaxis lógica y del caos histórico —como creación y como revelación— son inseparables, por tanto. Integran el mismo proceso.

En la citada obra, sigue diciendo Jung que los números más generalizados y fecundos van "del uno al cuatro", por lo cual, "los primitivos esquemas del orden son las más de las veces tríadas y tétradas". Esto, a primera vista, parece algo desenfocado respecto a lo que el análisis del *Mio Cid* nos muestra. Elimina el dos y destaca el cuatro. Sin embargo, lo dicho por Jung es una verdad. Lo que acaece es que Jung, atraído por el "proceso de individuación", su gran tema, ha dado un salto expositivo y ya no considera aquí las cifras creadoras sino los esquemas de orden revelados, eso nada más. Dichos esquemas, verdaderamente, son ternarios en el *Mio Cid*. La providencia está intuida como Trinidad, la hazaña heroica deviene victoria al tercer golpe, triple demanda escalonada, etc. Mas los esquemas del orden cotidiano trascienden también a cuaternarios, de cierta manra: si integramos el heroísmo con su ejemplaridad, o sea, si el rango creador del héroe, que es síquico y personal, lo ponemos en relación dialéctica con el mundo al cual reforma. Entonces, la hazaña heroica protege a Jimena, enriquece a la mesnada, convierte al mal rey en bueno, y nos sigue enseñando a todos que ganar el pan dignamente es ser un hombre logrado, libre de tutelajes, con fe en sí mismo. "A todos alcanza honra por el que en buena hora nació", dice hacia su final el texto. El cual se merece el calificativo de obra de arte y no es seudoliteratura, desde la perspectiva marxista de Lukács. Produce ca-

tarsis, nos hace responsables de la humanización de la especie entera, al nivel más exigente y abierto al futuro: el heroico.

Como es sabido, el proceso para llegar a la confianza en sí mismo, tras ir desechando las identificaciones con el padre, el jefe, los “ismos” y cualquier ídolo en que antes se confiara —es decir, tras superar las crisis de identidad— fue el gran aporte de Jung a la psicología profunda. Lo reconoce Rof Carballo (*Reb. y fut.*, pp. 25-6). De modo que si nuestro Poema, en su sentido más humanizado, de ejemplaridad heroica, se nos revela como el proceso de individuación del alma del Cid, acredita una madurez intuitiva maravillosa, debida paradójicamente al arcaísmo radical de sus arquetipos numéricos. He aquí lo decisivo, aunque venga muy bien el que hablemos de una confianza y de un “sí mismo” en que coinciden —junto a muchos más— el neojunguiano Neumann, el neofreudiano Erikson, y a través del juego dialéctico, el neomarxista Lukács.

La omisión del dos, hechas estas aclaraciones, se explica. Por lo demás, Jung dejó dicho en otros textos que la cuaternidad es el producto del dos por dos como energía. Por ej.: que lo visible hasta el horizonte —una realidad más o menos circular— queda captado como círculo perfecto al constituirse mentalmente un cuadrado riguroso, mediante dos parejas de puntos cardinales que se cortan: norte-sur y este-oeste. Del mismo modo interpretó el enigma de la Roma legendaria, la de Rómulo: al vivificar su redondez con los designios del fundador, se la evocaba mágicamente como *Roma cuadrata*.

Estos escarceos sobre el dos y dos son cuatro nos permiten valorar mejor el *ballet* de las arcas, donde la inversión irónica —la madurez cuaternaria— logra un fruto refinado por la seguridad con que se bifurca el vetustísimo arquetipo binario.

También hubo ocasiones en que Jung hizo la distinción debida entre la tríada, con tres miembros homogéneos, luego bastante lógica, y el conjunto arcaico, profundamente irracional e irresistible, constituido por “dos entes y una función”. De este tipo es la Trinidad cristiana, reputada por eso mismo de misterio. La forman el Padre y el Hijo, dos personas, más el amor que las une, o sea, el Espíritu Santo, al cual resulta absurdo —lógicamente— llamarle persona. Ahora bien, lo que para Jung resulta inexplicable, por encastillarse en la psicología, acaso no lo sea tanto. Recordemos que la prematureidad inicia la humanización, creando la relación transaccional entre madre e hijo, donde las dos personas más su nexo de amor tutelar predeterminan ya el arquetipo trinitario. De ahí que éste sea poderosísimo, numinoso. Hasta en formas literarias de apariencia trivial, como la enumeración trimembre con tercer miembro “sorpresivo”, conserva su virtud reveladora.

Desde aquí, estirando el comentario, podríamos conceder a ciertos estructuralistas que no hay formas binarias, en el sentido de creaciones

estrictamente tales, pues todas implican algo más. Eso sí, no cederíamos ni un ápice en que la energía formante, durante la etapa oscura de tendencia, cifra o como le queramos llamar, es binaria. Pero no divaguemos. A nosotros nos basta, para perfilar el esquema de Rof Carballo en cuanto al complejo de Edipo, considerar ahora que el poder mágico y revelador de ciertas formas ternarias es de un edipismo sano, que no se estanca. Está en la "línea ascendente" que lleva desde la confianza básica a la creencia providencial y la confianza en sí mismo.

Para cerrar este bosquejo de lo dicho por Jung sobre los primeros números (*Ob. cit.*, pp. 52-3), fijémonos en el paralelo que traza entre estos arquetipos numéricos, de "proceso", y los otros, los que se revelan como imágenes que ya tienen un contenido. Ambos son previos a la conciencia, más bien la condicionan que son condicionados por ella. Ambos son "encontrados", "descubiertos", mejor que "inventados". De donde el que a todos les convenga la noción de arquetipo, y el que puedan relacionarse e influirse mutuamente, compartir ciertas cualidades. El "sí mismo" suele manifestarse en sueños de aspecto geométrico. Y los arquetipos numéricos, no obstante ser abstractos, pura forma, operan las más de las veces "como compensación de un estado caótico" (el engaño de las arcas, podríamos añadir por nuestra cuenta), o bien "como formulaciones de experiencias numinosas" tras la noche de San Servando, por ej.).

Jung se detiene aquí, pero en otros libros admite lo que es obvio: que los arquetipos numéricos se relacionan con el inconsciente de todos los niveles. Ahora bien, para la estructura del *Mio Cid* resulta decisivo que los arquetipos numéricos, humanizadores y providencialistas, supediten al inconsciente de radio español. Sucede, pues, lo contrario de lo que Rof observó, alarmado, en el caso de Raquel la hermosa.

TRADICIÓN NACIONAL Y HUMANISMO ARQUETÍPICO

Gracias al maestro Américo Castro, sabemos de clavo pasado que España nació tras la conquista árabe, en oposición al Islam. Quienes se aferraban a su cristianismo para resistir tomaron un camino que los llevó a ser españoles. Fue el suyo un modo peculiar de vida, con una tabla de valores en que la religiosidad beligerante primó sobre la especulación teológica. Además, el alma comunal así creada perturbó la organización del Estado en clases sociales, pues hasta donde el espíritu puede influir sobre la realidad objetiva, jerarquizó a los habitantes en castas. No es preciso detallar aquí todos los aportes de don Américo, ni ensalzar su agudeza. Debemos, cso sí, reconocer que partimos de ellos como de una base válida, y en seguida, notar hasta qué punto la investigación castrista estuvo vitalizada de hecho por el psicoanálisis.

Sus hallazgos iniciales fueron revelaciones lingüísticas. A través de la lengua y la literatura españolas, empezó él a percibir los rasgos del sujeto histórico que había detrás: sus preferencias intuitivas, con sus miserias y grandezas, sus alardes, sus disfraces. Constituido el lingüista en historiador, se complicó a sí mismo en el análisis, pues lo extendió a los fines. Averiguar cómo había sido la realidad histórica de España, no fue para Castro una simple tarea intelectual. También significó, patrióticamente, esforzarse en que los españoles acepten su historia en vez de evadirla. Si de este modo corrió el peligro de la transferencia, como todo psicoanalista, reconozcamos el coraje que evidenció.

Hecha esta advertencia preliminar, será bueno que recuerde cómo (en mis *Indagaciones épicas*, 1969) perfilé a mi manera las ideas del maestro, en el ámbito bien delimitado de la epopeya castellana. Bastará, pues, con resumir lo visto entonces, aunque acomodándolo a la perspectiva de ahora.

Sobre la leyenda de Rodrigo, el último godo, causante de la destrucción de España, podía observarse que los cristianos vencidos, entre quienes surgió y se propagó inicialmente, adoptaron ya la postura de españoles para entender la ruina de la monarquía visigótica. La lujuria fue el pecado del rey, conforme al cuadro judeo-cristiano de valores. Y la leyenda convertía al último godo en chivo expiatorio para absolver al ente colectivo naciente, al "nosotros" hispánico. Pero la leyenda de Rodrigo también fue contada por los árabes desde su creencia. El pecado del monarca había sido la desmesura, la *hybris*; luego ellos, piadosos musulmanes, estaban en España por la voluntad de Alá, y debían ser modestos, aceptar los designios divinos sobre el futuro de su dominio de España, fueren los que fueren. Pues bien, el cotejo de las versiones árabes con las cristianas resultaba importantísimo. Partiendo del lado cristiano, observábase que podían aparecer variantes, al introducir o alterar detalles de función novelesca, más o menos históricos, pero esta libertad fabuladora se cortaba al tropezar con rasgos de otro nivel: el épico. Tales rasgos épicos no se podían cambiar, por ser expresión del alma colectiva, como no fuese desde la otra creencia. El rey estuprador fue primero Witiza y luego mudó a Rodrigo, así que la fidelidad histórica pesaba poco. El toque estaba en la índole del pecado: el "original" de la tradición bíblica, el que nos expulsa del paraíso; e inseparablemente, en que había fracasado el rey, el padre, el orden, que en lo profundo son lo mismo. O sea, si quitamos su disfraz al símbolo: que los españoles, oprimidos unos por los musulmanes, huidos otros a las montañas cantábricas, se sentían fracasados políticamente, desamparados, dispersos. La leyenda evadía y compensaba el desánimo propio, descargando la culpa en el padre.

Por lo mismo, cuando en Galicia surgió el mito de Santiago Matamoros, *patrón celestial* de España, es de notar la seguridad con que el alma colectiva, ya programada, revela su orientación. Al aclarar su gé-

nesis histórica, probó Castro que el mito enhebraba una serie de falsedades y disparates. Hacía evangelizador de España al apóstol de judaísmo más cerrado, inyectaba en el cristianismo el mito pagano de los dióscuros, convirtió a Santiago en el hermano gemelo de Cristo, etc. Sin embargo, hay una gran consecuencia fabuladora entre el fracaso del rey Rodrigo, del padre, y ese invento del Patrón Celestial, que equivale a agarrarse a un clavo ardiendo. Santiago Matamoros, como figura tutelar utópica, testimonia una mente de nivel infantil, es una proyección milagrera, al igual que las hadas y los talismanes. Por lo demás, dicho infantilismo fantástico fue inseparable del infantilismo egocéntrico, rencoroso, propio de la niñez desamparada. Nos lo prueba, por ej., aquella frase de la *Crónica Silense*, donde al negar que los franceses hubiesen pasado a la Península, a luchar contra los moros y ayudar a los cristianos, se dice que "en medio de tanta ruina, nadie sino Dios ayudó a los españoles".

Otro hecho curiosísimo, ya notado por Castro, fue que en España, donde la autoridad política no inspiraba confianza, los reyes no podían hacer milagros, mientras en Francia curaban lamparones y otros males, sobre todo en el momento de ser ungidos. Lo que no alcanzó a explicarnos don Américo, porque si lo pensó se lo callaba, era que la épica castellana, donde no hay milagros, debía ser iluminada sicoanalíticamente si quería entenderse dicha "casualidad". Acogerse a que eso se debería a lo reciente e histórico de los temas castellanos, parece hoy una explicación incompleta. No se eleva de lo contingente a lo necesario, no es un argumento a la altura de la actual crítica. Los milagros hechos por abades, ermitaños y toda suerte de religiosos abundaron en la España medieval como en ninguna parte. Luego tal vez no hubo épica milagrera en España porque no podía haberla, según el alma colectiva. El carácter reciente de los hechos valía poco junto a la discriminación a favor de la iglesia.

Ciertos aspectos de la creación legendaria resultaron muy eficaces, aunque los mitos no estuvieran, como hemos visto, en la línea ascendente de la humanización (o tal vez por eso mismo). El pecado de Rodrigo el godo, al desencadenar la venganza cobarde del conde don Julián y la conquista a traición de los musulmanes, elevó la "reconquista" a legítima, mejor aún, a deber sagrado. La guerra, pues, no obstante su duración y sus ocasionales aflojamientos en lo superficial e histórico, fue en lo profundo, para el Super-Yo hispano, una guerra a muerte. Ellos, los "malos", debían ser machacados, exterminados. El odio irracional —por tanto, irremediable— quedó incorporado a la tradición. Por lo que se refiere al mito de Santiago, los procesos de selectividad fueron muy complejos, y por lo mismo, dejaron abiertas posibilidades contradictorias. Como *anti-Mahoma*, Santiago resultó un símbolo poderosísimo. Que garantizara el cielo al cristiano muerto en la guerra santa, ya equiparaba su figura tutelar a la del Profeta de los

musulmanes. Pero que Santiago acudiera a luchar en persona, con su caballo blanco y su espada resplandeciente, lo hizo superior, más fantástico. No es de extrañar, pues, que los musulmanes le tomaran miedo y perdiesen espiritualmente la guerra. Se vio muy claro todo esto cuando Almanzor entró en Galicia con sus tropas —éxito militar— pero no se atrevió a profanar la tumba del Apóstol —derrota psicológica—. Si a lo anterior se añade que Almanzor murió en seguida y el Califato de Córdoba se deshizo sin más, como fulminado, podemos percatarnos de cómo tales casualidades históricas dieron a los españoles una confianza alucinada, jactanciosa, que ocultó muy bien su desamparo paterno. Eso sí, el mito desarrolló tendencias humanas elementalísimas en otro sentido: el de la peregrinación. El prestigio de Santiago creció tanto, que peregrinar a su tumba sobrepasó el ámbito hispano y tomó proporciones europeas, de multitud ecuménica. Sólo nuestro siglo empieza a columbrar el alma oscura de aquella riada de gente, pues la historia racionalista atendió sólo a lo palpable: el móvil religioso del acontecimiento. Lo demás, aunque estaba allí, lo creyó carente de sentido, presencia ocasional de pícaros y llampones que se disimulaban maliciosamente entre la mayoría fervorosa. Dicha historia no captó el trasfondo irracional de la peregrinación, el hecho enorme de que fue más importante el “camino de Santiago” —la vida en las rutas y campamentos— que el arribo a Compostela. Desarraigarse, convivir con seres humanos desconocidos hasta entonces, ir por tierras extrañas y acaso quedarse en ellas, fue la experiencia de miles y miles de seres, el “camino” en el cual conocieron a los demás y tuvieron tiempo de conocerse a sí mismos. La convivencia nómada llegaba en ocasiones al frenesí orgiástico, a histerias colectivas, a bailes epidémicos que una vez declarados no se podían cortar, como el que fue llamado de San Vito. Investigadores recientes han notado la semejanza entre aquellas cosas y las que pasan ahora en los éxodos y aduares de los “hippies”. Naturalmente, estos paralelismos no debemos exagerarlos. Con todo, justifican el preguntarse hasta dónde el peregrinaje a Santiago pudo inyectar en España algo que ha coexistido paradójicamente con la xenofobia provinciana, con el fanatismo, con la beatería: esa fraternidad radical, ese humor tierno y desesperado a la vez, ese adanismo inculto que significa también estar de vuelta de la cultura. En fin, que el “camino de Santiago” tuvo efectos recónditos, muy diversos de los de orden cultural palmario, como el pulcro latín introducido en España por los cluniacenses.

El alma hispánica se vigorizó y devino apta para expresarse épica-mente con la aparición de Castilla.

El mejor punto de partida para entender aquella novedad que fue Castilla “la gentil”, o sea, de la “gente de pro”, aventurera y echada para adelante, es fijarse en que apareció cual zona fronteriza pobre, peligrosa, ruda. Mas esta idea inicial, admitida por todo el mundo, sig-

nifica poco. Permite ver en Castilla un renuevo, un vástago originalísimo de la hispanidad, y se acabó; las discrepancias vienen en seguida. Su barbarie sana, su pugna con los reyes neogóticos de León, ¿a qué se debía? ¿A ser un país de costumbres godas, hostil al derecho romano escrito? Dicha explicación me pareció siempre superficial y absurda, pues mal puede ser tradicionalista un país nuevo, ni conservar sus costumbres godas una tierra que quedó despoblada a raíz de la conquista musulmana y fue colonizada, doscientos años después, por los cántabros y los vascos (para los detalles de esta cuestión, me remito a libros míos anteriores). Quedémonos, por tanto, con lo inobjetable: Castilla debió su carácter a las circunstancias, al modo como se fue formando. La meseta burgalesa, en su etapa de tierra de nadie, sirvió de refugio a solitarios y fugitivos, como cualquier desierto. Pero al poblarse más —y acentuarse la presión del contorno— los solitarios se unieron, dando lugar a una típica hermandad del desierto, a una democracia guerrera. La Castilla condal, unificada por Fernán González hacia el año 950, ya tiene este carácter de frontera fuerte, de "extremadura". Los jefes ocasionales y plurales, los legendarios "jueces", dejan paso al conde único, permanente y carismático. El conde basa su autoridad en el prestigio de su persona, no en el principio hereditario de la monarquía. Y no se limita a resistir: en cuanto puede, ataca a los vecinos, pues debe estar luchando siempre. Cada vez con mayor éxito, dado que sus "compañías" eran austeras, incansables, y estaban animadas por una confianza que hace las veces de confianza básica y se ha bifurcado. Por un lado, se cree en el jefe, que no se puede equivocar; por otro, en los compañeros de armas, quienes morirán antes que dejarnos abandonados. La bifurcación lleva implícita la corriente contraria de unificación, puesto el jefe es el *primus inter pares*, y de allí que en Alcocer el Cid sea nombrado "el gran lidiador", el mejor de la hueste, y en seguida "el Castellano" por antonomasia, cuando lo deja todo para socorrer a Minaya. Ahora bien, que nuestro Poema, ya en los tiempos de la monarquía castellana, revele tan firmes rasgos de la etapa condal, necesita una explicación. Sería como sigue. Constituida la hermandad bélica que fue Castilla la gentil, y consciente de sí misma gracias a su lengua y a su épica, que la dotaron de memoria, sus automatismos selectivos resultaron muy fuertes. El "nosotros" operante acuñaba castellano a cuanto entraba en su órbita, fuesen hombres o ideas. Por lo demás, era inevitable que Castilla, al acumular tanta energía, deviniese núcleo hegemónico de la hispanidad y formalizase el éxito pasando a ser un reino. Dado lo exiguo del escenario geográfico, el cambio de condado a reino se operó con rapidez (el cuerpo pequeño tiene un ritmo vital acelerado). Pues bien, todo esto produjo un alma castellana de múltiples posibilidades epigenéticas. Las tres etapas del Estado castellano —la de los jueces, la de los condes y la de los reyes— coexistieron a lo largo de los siglos xi

y XII, o sea, desde la vida del Cid hasta que fue compuesto su Poema. Tal vivencia acumulada fue un determinante épico muy complejo, que permitía la originalidad creadora de cada juglar. Y las actitudes juglarescas, no obstante su diversidad, se apoyaban siempre en lo colectivo, luego podían ser populares, sentidas por el "nosotros" como afirmaciones de sí mismo.

En una gesta como *La condesa traidora*, la hermandad del desierto expresó un cristianismo áspero, de hombres solos, acumulando a la traición el que quien la comete sea mujer, lúbrica y extranjera. Por su parte, en *Los Infantes de Lara*, lo demoníaco femenino encarna en doña Lambra, española pero de otra región, y hay notoria tendencia a presentar escenas horribles, como el reconocimiento por el cautivo de las cabezas cortadas. Disfrazado y justificado así el rencor propio, de un infantilismo sádico-anal, sobreviene la "venganza", con la aparición fantástica de Mudarra, que mata a Ruy Velázquez como a un perro, sin darle ocasión de defenderse. Y sí, la erudición histórica puede hacer verosímil la invención de Mudarra, hablarnos de las buenas relaciones políticas que hubo, en cierto instante, entre la Córdoba de Almanzor y la Castilla de los jueces. Con todo, si nos atenemos a que lo externo pesa poco en la épica, se nos impondrá la verdad profunda de que Mudarra, en la gesta, no es un moro sino la sombra de la hermandad del desierto, que toma forma de hermano moro, oscuro, terrible.

Esta mitificación en que predominan los rasgos xenófobos y agresivos, mejor o peor justificados con el patriotismo, no puede mirarse simplemente como anterior al *Mío Cid*. De varias maneras, ha seguido manifestándose después de éste. Pero podemos dejar de lado semejante verdad, pues lo interesante, cuando analizamos las gestas donde la "venganza" está superada, es un hecho paradójico: tales obras, de espíritu más evolucionado, son así porque desarrollan posibilidades del inconsciente archiprimitivas. Eso sí, que están en la línea ascendente de la humanización. Su ejemplo más ilustre lo constituye el *Mío Cid*. Pero tampoco son sádico-infantiles el *Fernán González* ni el *Cerco de Zamora*. Ambas leyendas sobrepasan dicho nivel, aunque sea imperfectamente la primera y apartándose del providencialismo la segunda. Luego su cotejo con el *Mío Cid* puede ayudarnos a esclarecer la creación del poeta de Medinaceli... hasta donde la comparación sea factible, dado el estado actual de los textos. Del *Cerco de Zamora* sólo quedan prosificaciones. Del *Fernán González*, además de prosificaciones, se conserva una versión clerical y tardía de la leyenda, la del monje de Arlanza. Tal situación desanima, por cierto. Pero si atendemos a cómo funcionan, en cada una de las gestas, los temas patrióticos en relación con las cifras humanizadoras, algo se vislumbra.

Cuando Menéndez Pidal analizó la prosificación del *Cerco de Zamora*, adivinando el cantar épico a través de ella, fue más lejos de lo

que su escuela y los métodos corrientes acostumbraban. Sagaz e intuitivo, captó grandes aciertos de composición ternaria, un fatalismo comparable al de la tragedia griega, y un españolismo amplio, conciliador, tendente a superar los odios entre castellanos y leoneses. Eso sí, percibe dichos aspectos sin relacionarlos debidamente. No cala cómo las bellas formas ternarias lo son porque revelan el fatalismo, y revuelve la piedad de rango humano con el patriotismo "amplio" (para más detalles, me remito a mi libro de 1969). En cuanto a lo que examinamos ahora, es obvio que el reparto del dominio real efectuado por el viejo rey está mostrando, desde el principio de la gesta, *el fracaso del padre*. Se trata de la tara española más abismante, la que fue proyectada al nacer España en la figura del godo Rodrigo. Ahora reencarna en el primer monarca de Castilla, el que une a España por la fuerza y la deja luego más separada que antes. En verdad, la división de la tierra cristiana entre sus tres hijos varones, más los dos olvidos de no dotar a su hija ni recompensar al Cid, revelan incapacidad, espíritu menguante en la coyuntura de un Estado creciente. Respecto al españolismo conciliador, inconfundible con la piedad humana, que es otra cosa, lo hay, pero en la forma del "tanto monta", que se dijo después. Arias Gonzalo, adalid de Zamora, y el Cid, que lo es de Castilla, son igualmente perfectos, a costa de resultar algo artificiales. En fin, que prima el nivel humano de la obra, intuido con asombrosa seguridad, merced a los números. Ahora bien, al bucear en lo más hondo de sí mismo y dar sentido al torbellino de la historia según los arquetipos binario y ternario, el juglar del *Cerco de Zamora* hizo igual que el del *Mio Cid* y llegó, no obstante, a algo opuesto. ¿Por qué? ¿Por la índole del asunto? Concedámoslo, pero con cautela, sabiendo que escoger cierto material histórico ya presupone de algún modo una determinada actitud. La cual, si ha de ser entrañablemente necesaria, significa en este caso del *Cerco de Zamora* que su juglar partió del desamparo. Una hipótesis que el texto confirma en seguida. El desamparo es total, y se bifurca en los dos olvidos simbólicos de la mujer y del hombre de armas. Aun cuando la mujer olvidada sea concretamente una hija, aquí, como siempre, la mujer esquivada, borrada, negada, expresa la falta de amor tutelar, la Madre terrible. Esta orfandad del varón sólo tiene un remedio o cuasi remedio: la fraternidad del grupo masculino. Pero el rey también olvida al Cid, o sea, a la hermandad del desierto, a sus tropas. No se siente amado por ellas, subir a rey lo aisló. Pues bien, cuando faltan las dos confianzas, la básica y la fraterna, el orden del mundo adviene en forma inhumana, trágica e impasible, por lo mismo que su portador normal, el padre, fracasa. El orden revelado será, pues, la Moira griega, tan distinta de la Providencia cristiana. El juglar la halla por su cuenta, aun ignorando la literatura clásica. Es más, la energía conformadora que le lleva a sus intuiciones definitivas usa la inversión irónica a lo Sófocles.

Paradójicamente, se crea un duelo donde triunfa el campeón muerto de Zamora, pierde el campeón de Castilla, que queda vivo, y el cielo —a la tercera vez— deja a oscuras al hombre. Mas tales analogías del *Cerco de Zamora* con la tragedia antigua, que desmenucé en otra parte, importan poco ahora. Ciñámonos a que esta Moira reaparecida en Zamora nos descubre por contraste, en el *Mío Cid*, las raíces irracionales de su providencialismo. El juglar de Medinaceli creó según las cifras reveladoras pero partiendo de la confianza básica en la Madre. De ahí que si escarbamos en la superficie histórica del Poema, feminista y mariano, demos con una fe trinitaria que no es tradicional solamente, sino misteriosa, numinosa. El estilo nos lo prueba, con el rigor de sus procesos. Y a otro nivel, la barba “vellida”, símbolo de ese Cid que pide amparo a la Gloriosa como un hijo, ama a sus pequeñas como un padrazo, y se separa de su mujer con tanto dolor como la uña de la carne. Por añadidura, el Cid es jefe de una mesnada ejemplar. Nadie entró en ella por deberes familiares o de otro tipo; sólo quienes voluntariamente quisieron hacerlo. Y el jefe fraterniza con su tropa, alégrase junto a los guerreros, como nos dice el Poema que hizo tras haber liberado al conde de Barcelona. De ambas seguridades vienen el orden providencial, la confianza del héroe en sí mismo y la redención del padre. Si el rey es malo y se equivoca, el Cid protesta, deja crecer su barba, pero no lucha contra él, prefiere convencerlo. No hay edipismo maligno, según eso. Otros hechos de menos bulto, equívocos o anodinos para el lector sin olfato, revelan igual tendencia al fijarse en ellos. En el episodio de las arcas, no hay sólo venganza sublimada, como podríamos opinar si aplicáramos un freudismo estrecho. En vez de castigar en los judíos al rey que creyó la calumnia, el alma heroica está previendo la tontería unánime, pues la inversión binaria le hace señorear la situación en vez de dejarlo solo en el mundo, como ocurre en el *Cerco de Zamora*. El Campeador, pues, inventa un ardid y queda en comunicación con el cielo. ¡Que venga Dios y lo vea!, dice de su plan. Así resultó que debía entenderse el texto, cuando lo analizábamos. Gracias a la inversión confiada, maduramente humorista, conserva el Cid su energía belicosa pero la vuelve talento. Dicho de otro modo, asimila y eleva a benéfica su sombra. Será fuerte sin crueldad. Y que la “sombra” cidiana mute a “buena sombra” —eficacia militar y a la vez buen humor— posee otro testimonio curiosísimo: nuestro héroe se caracteriza por ser el que tiene dos espadas y no una, como los creados por la fantasía infantil. Son Colada la clara, símbolo de su saber racional, y la ardiente y negra Tizón, que lo es del impulso irracional redimido. El Poema dice que Tizón fue ganada al “rey moro”. Ambas se revelan como mágicas al final del Poema y vencen o ayudan a vencer a los infantes de Carrión.

Pasemos al otro cotejo.

Comparar las figuras históricas de Fernán González y Rodrigo Díaz para, en seguida, entender la divergencia de sus leyendas "paralelas", realizadoras de un mismo símbolo, nos enseña lo que éste aporta a la mitología española. Como conjunto, las tradiciones hispánicas esenciales poseen todas el mismo núcleo. Recordemos. Si Rodrigo, el último goda, tuvo la culpa de la destrucción de España por su lujuria, resultó muy congruente la invención de Santiago, patrón celestial. Pero del mismo modo, fue de una "lógica vitalísima" que el alma española se consolase con la esperanza de un mesías, de un anti-Rodrigo que advendría como salvador. *Debiendo ser así el mundo*, dado que nuestra epopeya no es goda sino judeo-cristiana, al Fernán González de la leyenda hubo que imaginarlo invencible. Y ganando para Castilla una independencia completa. Y siendo esposo fiel, hombre casto. Lo contrario, en todo, que el estuprador de Florinda. Ahora bien, a la luz de estas exigencias míticas que obligaron a falsear la historia verdadera de Fernán González —las mismas exigencias que han persistido como lectura fetichista del *Mio Cid*— podemos penetrar a fondo en la estructura de este último. Para insistir, ciertamente, en el valor relativo de su fidelidad histórica, hasta en detalles que seguramente son auténticos, como el amor del Cid a su esposa. Primó que debía ser así. Mas no podemos quedarnos en tal etapa. Más importante que la debilidad de la historia frente al mito patriótico, es la supeditación de lo patriótico a lo humano, en el *Mio Cid*. La creencia mesiánica, aplicada a don Rodrigo Díaz, tuvo mayor desarrollo fuera del Poema, en leyendas que el de Medinaceli no recogió. Dentro del Poema, prevalece un Cid humanísimo y hazañoso. En suma, partiendo del mito mesiánico, el *Fernán González* se atiene a él y lo contamina de milagrería, mientras el *Mio Cid*, sin negarlo expresamente, pone el acento en la clarividencia heroica, la ironía zumbona, las mágicas correspondencias entre el pensar y el acaecer.

El texto del *Fernán González*, desde luego tardío y clerical, también es castellanista y aun localista. El monje de Arlanza escribe para ensalzar su terruño. De todo lo dicho viene lo bien evocada que está la que podríamos llamar fundación de Castilla. Se nos presenta a Fernán González cual cazador solitario que, persiguiendo un jabalí —guiado por dicha bestia, portadora de fuerzas telúricas— llega a la ermita donde Pelayo y dos penitentes más viven retirados. La alianza entre el cazador y el ermitaño, dos tipos de anacoreta, es el origen del monasterio de Arlanza, símbolo de aquella hermandad del desierto que fue la Castilla condal. Pelayo se erige en maestro del conde y éste deviene el brazo armado del santón. Surge así una camaradería de hombres solos, en la cual el conde no tiene capacidad creadora. Queda visto, eso sí, como un incansable cruzado. Pelayo es quien administra la cifra. "Tres monjes somos", advierte al guerrero. Vivo o muerto, por sí solo o apoyado por voces celestiales, Pelayo profetiza, ordena

la disposición en tres haces del ejército, etc. De ese modo, la magia ternaria queda supeditada a la milagrería clerical. Y el infantilismo se exacerba a propósito del tres más famoso del texto. El rey de León, que había comprado al conde de Castilla un caballo y un azor y tenía un plazo para pagar, se olvidó de hacerlo durante tres años. Creció tanto la deuda, entonces, puesto se doblaba cada día, que el rey se vio forzado a conceder la independencia al conde. El conde, pues, se benefició con el olvido regio, pero es obvio que la libertad de Castilla no fue el fruto del ingenio del conde, sino de la necesidad del otro. Como vemos, la "casualidad" no armoniza con la hazaña del héroe, la inversión está mal trabajada. Se justifica hasta cierto punto, por eso, que Menéndez Pidal no vea el tres, lo reduzca prosaicamente a "mucho tiempo", y opine que lo épico del episodio está en el asombro ante las matemáticas, que es un motivo de cuento infantil. Por otra parte, la esposa de Fernán González resulta una figura absurda, como pergeñada desde la fraternidad de hombres solos. La pureza y perfección de su matrimonio, exigidas por la tradición mesiánica, desafina junto a su proceder viriloide, cuando se echa a las espaldas al engrillado Fernán González y así lo socorre y se lo apropia. Falta aquí amor tutelar y sobra agresividad guerrillera.

Alertados por el desenfoque del *Fernán González*, entendemos mucho mejor la mitificación humanizadora del *Mío Cid*, empezando por sus omisiones. Sabemos que el Cid de carne y hueso, tomando en cuenta la tradición mesiánica, dijo en cierta ocasión: "Un Rodrigo perdió a España pero otro la salvará". Los historiadores árabes recogieron la frase y se espantaron. Para ellos, el Cid era un demonio. Pues bien, por lo que fuese (que en ocasión más apropiada examiné) todo esto quedó fuera del Poema. Respecto a por qué el Campeador vencía siempre, corrieron por la Península explicaciones más o menos milagreras, de tipo juglaresco, según hice ver en mis *Indagaciones épicas*. Cuando al héroe le crujían los dientes, cuando le llegaba la fiebre que le otorgó San Lázaro, el Campeador tenía el "don" de acertar. Así lo creyó la gente, con variantes infantilistas típicas. He aquí, pues, que si el *Mío Cid* carece de fantasía milagrería, no se debe a que la épica de Castilla fuese siempre realista, reciente e histórica. La razón es que el juglar de Medinaceli dio de lado a cuanto infantilismo legendario brotó en torno a la figura del héroe. Que la milagrería existió nos lo prueban el *Cantar de Mocedades*, ciertas frases de sabor juglaresco que acogieron las crónicas latinas, e incluso las refundiciones del *Mío Cid* posteriores al texto del creador de Medinaceli. Hasta qué punto las omisiones indicadas fueron debidas a una actitud muy firme, nos lo hace sospechar la mutación de la magia, de binaria a ternaria, que hizo nuestro anónimo en el episodio del conde de Barcelona. Esta era una de las ocasiones en donde, según otros juglares, le habían crujido los dientes al Cid. Mudando de clave,

afirmando el trinitarismo, el episodio quedó contrado en la verdadera maravilla épica. Solución insuperable, de verdadero maestro. La misma a que llegó Homero, al tratar rigurosamente las leyendas en torno a la guerra de Troya.

LAS PALABRAS EFICACES, LA CONFIANZA BÁSICA Y LA MANO
MÁGICAMENTE COMEDIDA

Para hacernos ver cómo eran aquellos condes carismáticos de Castilla que la crearon y engrandecieron, se apoyó Américo Castro en el testimonio de un moro de Tudela, Abú Omayya, observador culto e inteligente. Este moro dijo, a propósito del conde Sancho García, tras entrevistarlo: "Tenía la cabeza descubierta... y su aspecto era hermoso. Nos dirigió la palabra con gracia y elegancia". Luego, a la vuelta de otras consideraciones, resumía: "No he visto entre los cristianos, guerreros como los de Sancho; ni entre sus príncipes quien le igualara en gravedad de ademán, en valentía, en claridad de mente, en conocimientos, en palabras eficaces". Con razón, comenta Castro: "Tal era la Castilla de Fernán González, la de las gestas, la que superó a la postre a los sarracenos". En seguida, fijándose en el príncipe, precisa: "Insiste el moro de Tudela sobre la elegancia y eficacia expresivas del conde castellano". Después, pone su atención en la tropa, y señala cómo 'la aparición de Castilla en la escena histórica' se articuló sobre una línea de hombres valiosos, pero además, "sobre el *consenso* de quienes creían en ellos" (ver A. C., *España en su historia*, B. Aires, 1948, pp. 235 y ss.).

Tanto el testimonio del moro como la glosa de Castro entienden bien a la Castilla condal porque lo hacen a base de la hermandad del desierto, cuyo armazón síquico ya conocemos: a) el conde es el mejor de los guerreros, posee una personalidad cautivante, inspira confianza, y b) toda la mesnada, de consenso, cree en él. Este Sancho García de la realidad difiere bastante del Fernán González presentado por el monje de Arlanza en su texto milagrero. Es más cortés. No tiene mentor. Tampoco podemos imaginárnoslo roído por la inseguridad, como el olvidadizo rey del *Cerco de Zamora*. Por contra, se parece mucho al héroe del *Mío Cid*. Se presenta con la cabeza desnuda, como el conquistador de Valencia después de haber ganado la batalla de Cuarte, y se le ve hermoso. "Era fermoso sonrisando", leemos en el Poema. Con todo, lo que más llamó la atención de Abú Omayya, puesto lo mentó con insistencia, fue el señorío idiomático del conde. Don Sancho hablaba muy bien, usaba palabras eficaces. Y eso mismo es lo que a cada momento asegura el juglar de Medinaceli: "Fabló Mio Cid, bien e tan mesurado". Aquí estaba la novedad castellana, respecto al tartajeo bárbaro de Cantabria y Vasconia. En fin, que los Castellanos con mayúscula, quienes recibieron gente de mentalidad

prehistórica y la civilizaron, eran creadores de lenguaje. Castilla fue una sociedad fraterna cuya energía aglutinadora se manifestó cual lengua épica. De ahí que fuesen afines sus juglares y sus condes, príncipes *inter-pares* en el hallazgo de la palabra eficaz. Desde este ángulo, la historia externa de Castilla engrana con su alma colectiva, conforme a una ley síquica universal. Homero la adivinó a su modo. Por eso dijo que los héroes habían realizado sus hazañas para que sirvieran a los rapsodas de asunto para sus cantos. Los guerreros morían, lo que de ellos quedaba era la tradición literaria, lo dicho por el rapsoda. Pero la cuestión no queda ahí, y lo mismo la epopeya griega que la castellana lo demuestran. Cuando sobreviene un gran poeta, halla una tradición abigarrada, y debe contarla seleccionando, dándole sentido. Narra entonces diciendo lo que le dicta la Musa, lo que le ayuda a decir la Musa. En otros términos, mitifica con rigor, descubre, no inventa. Ese rigor, que Homero proyectó en la Musa, nos consta ahora que es el proceso arquetípico de la humanización. Como nos consta, asimismo, que al tratar el asunto mediante dicho proceso, la garantía de su forma equivale a la que da la lógica al discurso racional. Eso sí, el pensamiento mítico tiene un presupuesto emotivo inevitable. O se parte de una programación optimista, confiada, o por el contrario, de esa tendencia trágica que el desamparo imprime para siempre. Pues bien, el modo como surgió Castilla, al crear su lengua, al unificarse, hizo que la confianza fraterna, como punto de partida, fuese el sustrato epigenético predominante. Dicha confianza fraterna, cuasibásica, encaja a la épica de Castilla, como totalidad, en la categoría humanizadora de la que puede llamarse literatura órfica, por ser Orfeo su símbolo más pleno. Para ilustrar esta afirmación, acudiré de nuevo a Rof Carballo, el cual en un estudio titulado *Mundo órfico*, se ocupa del tema (ver J. R. C., *Signos en el horizonte*, Madrid, 1972. *Mundo órfico* se encuentra en las pp. 219 y ss. de dicho libro).

Como es usual en él, nuestro médico humanista revisa las ideas de Kérenyi y otras autoridades, sin perjuicio de hacer sus propios aportes. Para empezar, recuerda que Orfeo es palabra griega que deriva de la misma raíz de donde vienen orfandad y huérfano. A tenor del mito, fue padre de Orfeo un tal Oiagros, que quiere decir el cazador solitario. Orfeo es, ante todo, el "iniciador", y nos lleva a esos tiempos primeros en que el hombre está haciéndose, en medio de peligros y terrores. De estos, el más espantoso lo constituye el abandono, la falta de amor tutelar. Llegando aquí, Rof Carballo intercala una experiencia personalísima, que vivifica su teoría. Cuando se visita una inclusa, dice, suele tropezarse en el ella con "el corralito", pequeña tarima cercada donde varios niños, del sexo que sean, se acompañan unos a otros, a falta de tutela maternal. Forman lo que luego va a llamarse "fraternidad viril" o "comunidad masculina". Pero su sen-

tido resulta más claro que en los adultos viendo a estos niños, que sacan fuerzas de flaqueza y aprenden a ser solidarios. Carentes de madre, la crean entre todos. Pues bien, continúa el doctor, tomando ahora vuelo, esta fórmula ha tenido que ser ensayada multitud de veces en la historia dramática que lleva a la hominización. Fue menester que de cuando en cuando la urdimbre protectora del amor tutelar se sustituyese por la solidaridad de los desvalidos, verdadera anti-urdimbre. Y éste es el significado que tiene el mundo órfico en la historia del hombre. "Es el ensayo de poder subsistir sin amparo materno... apoyado en sus congéneres, *iniciado por el más experto de ellos, gracias al ritmo y a la danza*" (gracias, diríamos en lo que nos importa, a las palabras eficaces y mesuradas, rítmicas, con que a veces habían hablado los condes de Castilla, y con que los juglares, en sus gestas, les hacían hablar siempre).

El paso siguiente de Rof ya lo descifra todo. "Sin tutela —escribe—, sin apoyo tutelar, sin urdimbre, el hombre todavía no lo es, no puede serlo. De aquí que a sí mismo se vea medio hombre medio animal... El iniciador Orfeo, lo primero que tiene que hacer ante ese grupo de figuras teriomórficas que le rodean, de hombres con cabeza de animales, es encantarlos, dejarlos absortos y prendidos a su música prodigiosa. No son los animales y las fieras del bosque los que congrega, sino el hombre-lobo, el niño-lobo, el Lycos de las viejísimas leyendas, el *licomide*. Esto es, el hombre sin humanizar".

El mito de Orfeo explica satisfactoriamente la índole del espectáculo juglaresco, donde los hombres alados se reúnen alrededor del hombre del canto. "El círculo humano, lo mismo que el apiñamiento... son expresión de la antiurdimbre, posible madre vicariante", dicho con palabras de Rof. Sin duda, el hombre-oso de las montañas cántabras y el hombre-lobo de los páramos fueron los primeros en formar rueda en torno al juglar. Así devinieron castellanos. El hombre-jabalí, solitario por vocación, también se sintió atraído. Y algún "perro cristiano", o sea, algún mozárabe escapado del poder de los moros. Rompió su cadena, llegó a Castilla y fue recibido fraternalmente. No es fácil imaginarse a qué fauna pertenecerían los cimarrones que el "camino de Santiago" depositó en la nueva patria. ¿A la del hombre-caballo? ¿A la del hombre-uro? Lo cierto es que todos hablaron la misma lengua, y la democracia lingüística fue el sustrato de Castilla la gentil, democracia guerrera. Por eso, la *llaneza* sigue siendo hasta hoy el rasgo característico de la lengua española. Ninguna de sus hermanas, las otras lenguas neolatinas, iguala a la nuestra en lo de tornar airoso y de buen gusto el juego democrático entre los varios niveles de lenguaje.

La función órfica del espectáculo juglaresco —elevar a histórico al hombre-fiera, al solitario, integrarlo en un "nosotros" que le da seguridad— es su verdad profunda. El juglar, en su doble aspecto de poeta

y de intérprete, renueva, pues, la figura mítica de Orfeo. Esto queda muy claro. Por contra, los encantamientos que usaba, qué temas escogía y el modo de presentarlos para que resultasen “encantadores”, ya nos es menos conocido. A través de las secas crónicas, volatilizado el estilo, no nos llega sino la cáscara de unas gestas perdidas. Por tanto, afirmar —según las crónicas— que el espectáculo juglaresco informaba y entretenía al público no es falso, pero sabe a superficial. Mejor, entonces, comprender desde el “nosotros” acuñándose la exigencia psicológica de que la épica empezara por contar historias feroces, con venganzas en que la hermandad castellana afirmábase frente a “los malos” y así descargaba su agresividad. No me cabe duda, por ej., de que la escena de las cabezas reconocidas, de *Los Infantes de Lara*, buceó en la misma bestialidad del antropoide que Picasso presenta en su *Guernica*; ni de que doña Lambra fue creada en el filo de la hembra espléndida y la bruja maligna, a lo Goya. Eso sí, hasta qué punto logró el juglar una plasmación de rango artístico, no puede saberse. Del mismo modo, hay vestigios del mundo órfico en el *Fernán González*, a pesar de un transmisor tan poco fiel como el monje de Arlanza. Fernán González como cazador solitario, padre de Orfeo, simbolizaría a la vez al hombre-lobo, y el jabalí que le lleva hasta el ermitaño, o que se vuelve el ermitaño por metamorfosis, podríamos entenderlo como el hombre-jabalí. Con la alianza de ambos se engendraría a Castilla, sin participación de mujer. Por otro lado, la esposa de Fernán González, metida a contrapelo en la leyenda mesiánica, acaso constituye un acierto en el mundo órfico, más arcaico. Sus rasgos viriloides convienen a una Diana “cazadora”, sexualmente frígida, miembro idóneo de una hermandad de hombres solos. Y si quitamos su máscara de cruzada al constante batallar del conde, queda al descubierto la agresividad del “nosotros”. Castilla necesita afirmarse contra todos sus vecinos, sean reinos moros o cristianos. Ninguno es de fiar, ninguno la ama.

El anterior rodeo, largo y aun así bastante pobre, nos permite calibrar el caso único del *Mío Cid*. Aquí desaparece el hombre todavía bestial del mundo órfico, y sin perjuicio de la fraternidad de armas, que se mantiene, hay humor de buena ley, hay mujeres que ya son femeninas, hay un rey que se salva, y hay, en suma, amor, confianza básica, providencialismo optimista. Semejante giro de los valores del grupo a los humanos, que prevalecen, se puede explicar ahora como un proceso de individuación sin estancamientos, en la línea evolutiva ascendente. Significa que la “iniciación”, el ingreso en la comunidad de varones, no se hace desde el desamparo del hombre-fiera sino a partir del amor materno, superándolo pero sin cegar la fuente de energía que da la confianza básica. Por tanto, la etapa maternal y la edípica se suceden regularmente, se armonizan, y dejan abierta una vía hacia la fe providencial y la seguridad en sí mismo. A este pro-

pósito, dice Rof en su ya citado *Mundo órfico*: "La iniciación no es otra cosa sino la anti-urdimbre. Si ha habido calor materno y el adolescente ha podido crecer en el amor, ahora, cuando ya franquea el umbral de la varonía, necesitará más que nunca el "rito de iniciación", que va a quebrar el pernicioso cordón umbilical que todavía lo une al mundo de las madres... ese regazo maternal a la vez imprescindible y peligroso".

Debemos reconocer que ciertos detalles históricos favorecieron la perspectiva humanizante del juglar de Medinaceli. Es de creer, por ej., que el Cid real amó entrañablemente a Jimena. Concedamos que la requirió de veras cuando a ella le dieron miedo los tambores almoravides. Es claro que al hacerse cargo de tales hechos verdaderos, incluso al perfeccionarlos con detalles significativos, el de Medinaceli nos presenta un varón humanísimo que sabe proteger a quien ama. Pero tal modo de comportarse el Campeador no es causa sino consecuencia de que el héroe sea así. Lo que ha hecho posible una personalidad tal permanece oculto. Lo mismo ocurre con otras acciones, que no pertenecen a la pequeña historia familiar sino a la grande. Don Rodrigo Díaz no triunfó en Castilla sino más allá de sus fronteras. No sólo porque llegó a príncipe de Valencia sino porque, como tal, fue famoso en todo Levante. En Levante, antes que en Castilla, hubo poetas, admiradores suyos, que lo escogieron para héroe de sus cantos. El juglar de Medinaceli, sin que podamos precisar detalles, debió saberlo. Tan es así que su Poema empieza con el destierro del protagonista, luego lleva implícito el hacerle justicia —aunque tardía— en su patria. Siendo un desterrado, logró triunfar en otras tierras. Había que ver en él, ante todo, sus méritos *de hombre*. Eso sí, acaso el rango humano le venía de encarnar un modo óptimo de castellanidad, equivalente al superlativo de la hombría. Nuestro juglar, dando vueltas en su ánimo a todas estas cosas, sopesándolas, meditando, llegaba al nudo de la cuestión. ¿Cómo era posible que el Cid, en tan difíciles circunstancias, hubiese ganado todos los combates? Sin duda, por la ayuda divina. ¿Pero cómo Dios, sin hacer milagros, había ayudado al Cid? ¿Permitiéndole pensar siempre lo mejor? ¿Haciendo también que, por casualidad, acaecieran hechos que lo favorecían? Indudablemente, el Cid tenía buena suerte. Porque era digno de ella, ¿cómo negarlo!, y desde luego, porque hay Providencia, porque Dios es bueno y está en todo. Ahora bien, ¿no es una maravilla, más grande que los milagros, que haya un orden providencial en el mundo? Y que existan hombres como el Cid, que penetran los designios providenciales y se ajustan a ellos ¿no es otra maravilla estupenda? Forzosamente, el poeta hubo de ir centrándose en este núcleo, que significó, a la vez: tropezar con su propia fe en la Providencia, uno; y dos, intuir el proceso que le permitiría ir proyectando esa fe subjetiva en las hazañas de un héroe providencial. Evoquemos, pues, al

anónimo de Medinaceli, ya sumido en su tarea, componiendo de un modo pausado, meticulado, que alterna el hecho material de escribir cada frase con detenerse para revisarla y ver claro lo que debe venir después. Esto es practicar la magia lingüística, o si se quiere, la “lógica vital”, como decía Ortega: poner, tras cada idea, lo que sigue en el pensar o está contigo a la cosa pensada, eso y no otra cosa. (En mis estudios sobre Bécquer, teorice sobre la magia lingüística, y allí remito a quien desee algo más que el análisis del episodio de las arcas, donde se palpa cómo funciona). Pero tomemos ahora la perspectiva del crítico literario. Para éste, la redacción “mesurada” del *Mío Cid* significa una pista muy valiosa. Siguiéndola, cabe entender la capa profunda del Poema. Sí, busquemos aquellos momentos en que se nos presenta al Cid pensando, y veamos cómo se los imagina su juglar. Descifrar al héroe por dentro, metiéndose en él, tanto monta como que el poeta nos confiese su modo de pensar mientras crea. Mientras su mitificación rigurosa le permite descubrir la verdad, sin caer en la invención novelera.

El caso más sencillo que ofrece el texto es el de contarnos cómo reacciona el Cid ante la afrenta sufrida por sus hijas. Vale la pena fragmentar el análisis de la muestra, para hacerlo claro: 1) Ante todo, el Cid no perdió el dominio de sí mismo, mientras meditaba. “Cuando se lo dicen a Mio Cid el Campeador, una hora larga pensó y comidió”; tales son las palabras del juglar. Que usa una variante muy adecuada —pensar y comedir— respecto a la otra formulación que ya conocemos: hablar bien y mesurado; 2) En seguida, viene una típica frase desligada: “alzó la mano y la barba se tomó”, cuyo significado depende, para cada lector, de aquello con lo que él la relacione; 3) Como el verso siguiente es algo dicho por el Cid: “¡Bendito sea Cristo, que es el Señor del mundo!”, y dado que más adelante jura el héroe, “por esta barba que nadie mesó”, reivindicar a sus hijas y casarlas honrosamente, el gesto de llevarse la mano a la barba podemos entenderlo como rito de un juramento religioso; 4) Sin embargo, el sentido del gesto no se agota con su significado religioso. ¡Atención al manejo del epíteto! El juglar ha llamado al héroe, en este caso, “mio Cid *el Campeador*”, y Campeador vale por “el que en buena hora ciñó espada”, por “el inventor de *ardides infalibles*”. ¡Y atención al ritmo de la secuencia! Se sobrentiende, sin la menor duda, que el Cid siguió acariciándose la barba durante esa larga hora en que estuvo meditando. Pues bien, tengamos presente que el acto reiterativo de acariciarse la barba se llama en español *ordenarse la barba*, algo así como sacarle el jugo a la ubre donde están los pensamientos posibles. En suma: llevarse la mano a la barba, aunque en el plano religioso funcione cual rito del juramento, es una magia como expresión del inconsciente. Con ella se garantiza que lo pensado resultará eficaz; 5) Al decir, la mano en la barba, que Cristo es el Señor del mundo,

el Cid afirma simbólicamente su fe entrañable en el orden, luego *su mano es verídica*. Por lo demás, resulta obvio que no maldice ni se rebela contra el orden. El edipismo agresivo lo ha superado definitivamente, y 6) Como el Cid ya piensa en dar a sus hijas un casamiento más honorable —“a mis hijas bien las casaré yo”—, el gesto de la mano, a nivel mágico, está previendo el futuro, luego pertenece a una mano que *simboliza la clarividencia*, sabiduría intuitiva y vaticinante.

En una primera etapa, el “pensar y comedir” cidiano, acorde con la magia lingüística del texto, mantuvo el proceso arquetípico al nivel oscuro de “tendencia”. El héroe pidió al rey una corte de justicia, sin percatarse conscientemente de que esa era la tercera solución. Mas en la noche de San Servando, el proceso dio un paso decisivo. Entonces fue captada la regularidad numérica del mundo, se reveló la magia del tres, fue descifrada la cifra. Para el juglar, el hecho advino como “entusiasmo” creador, como inspiración en el sentido platónico. Proyectado en el Cid, significó para éste la experiencia numinosa de la Trinidad providencial. Plasmase o no en apariciones y voces celestiales, infantilismo que el juglar eludió. ¿Por recato y modestia? ¿Por no querer inventar detalles significativos en algo tan delicado? Tal hipótesis no puede excluirse, ni mucho menos. Con todo, si es correcto que el creador mitificaba rigurosamente, es decir, que iba entendiendo al héroe desde sí mismo, pudo atenerse a que la numinosidad resulta muy persuasiva como voz íntima —íntima y callada— e identificarla formalmente con la inspiración. Centrada en la magia del número, la tendencia irracional generó el ardid de la triple demanda escalonada, ya clara y consciente.

Otra muestra de cómo el juglar intuye la meditación de su héroe, sobreviene después de la gran batalla en que el Cid venció a Búcar. “Después que esta batalla vencieron y al rey Búcar mató, alzó la mano, a la barba se tomó”. Como vemos, el texto habla aquí también de ese ademán de ordeñarse la barba, mas ahora no hace el Cid ningún juramento, con lo cual se nos despeja el sentido religioso de la mano alzada y sólo queda en pie el fundamental, de orden mágico. He aquí la primera certidumbre interesante que nos da el cotejo. En seguida, llega la frase que afirma la fe en el orden universal: “Gracias a Cristo, que del mundo es Señor”. Como testimonio de una fe inalterable, lo mismo en los días dichosos que en los aciagos, la mano verídica subraya lo dicho verbalmente. Pero sigamos leyendo. Con lo que viene después, el caso se singulariza. Alégrese el Campeador, de buena fe, por lo valientes que han sido sus yernos en el combate. Nosotros sabemos que el Campeador se equivoca. Anotemos el logro de haber hecho patente la ingenuidad bondadosa del héroe, su *creduidad*, y felicitemos por ello al poeta, pero fijémonos en lo nuestro. Que el Cid celebre ante todo la supuesta valentía de los infantes de

Carrión, afina el rigor síquico del proceso, lo adecúa a la situación, puesto el Cid, de atrás, hallábase “pre-ocupado” a propósito de si los infantes eran o no valientes. De ahí que antes de meditar a fondo sobre su triunfo, necesite despreocuparse. Pero entre lograr esto y el paso siguiente de meditar a fondo, el ritmo mágico necesita llenar ese vacío, “comedir”, según el vocabulario del poeta. Y es curioso el ardid estilístico con que éste concede la pausa a su figura de arte, sin interrumpir su propia mitificación. Abre una nueva tirada, la 121, y en unos cuantos versos nos dice lo grande que fue el botín, dando detalles significativos. Antepone, pues, a lo que siguió luego en el pensar heroico, lo que estaba contiguo a la cosa pensada. De la magia metafórica pasa a la metonímica. Tras esto, adviene ya la reflexión profunda del héroe, no sin que el texto apoye el empalme en un recurso mostrativo. “¡Gracias a Dios, que del mundo es Señor!”, leemos. Y dicho verso, el 2.493, nos retorna al 2.477, si bien incorporando a lo consabido la garantía dada, por recuento del botín, de que el triunfo fue magno, fuera de lo común. (Ciertamente, la garantía como totalidad, está bifurcada. Del lado objetivo, tenemos el botín enorme; del subjetivo, que el Cid sigue ordeñándose la barba, hecho secuencialmente obvio). En tal situación, creada con meticulosidad de primitivo, el maestro de Medinaceli hace decir al que en buena hora nació las palabras más reveladoras del Poema entero, las que iluminan el núcleo de la maravilla providencialista: 1) Ante todo, el estupendo cambio de fortuna: “antes fui menguado, ahora soy rico; tengo haberes y tierras, oro y honores”. El giro ha sido, a no dudar, completo; 2) Este cambio se debe a que gana todas las batallas, hecho que sólo puede tener una explicación maravillosa: “Arranco las lides porque así place al Criador” (nótese el fino matiz dado a la ayuda divina con el epíteto “Criador”, tras haber nombrado antes a Cristo y a Dios (padre) como señores del mundo), y 3) Finalmente, el Cid piensa en el miedo de los moros a que él invada Marruecos y rechaza semejante desmesura: “ellos lo temen, mas no lo pienso yo”. Actitud con la cual revalida su carácter de predestinado, ya que evita la *hybris*. Mas si el Cid gana todas las batallas porque la Providencia le ayuda, eso pasa porque el Cid hace siempre lo que debe —“face lo so”— luego se lo merece. De tal manera, llegamos al límite racional de la ley de causalidad corriente: la hazaña presupone ayuda divina, que presupone merecerla, que presupone un don desde la cuna, etc. Causas y efectos se muerden la cola, forman un círculo sin principio ni fin.

El valor eficiente de la mano en la barba, que acreditan las dos meditaciones analizadas, aun puede perfilarse mejor, acudiendo a otros dos casos en que primero el rey y después el héroe meditan largamente y se equivocan. “Una hora grande el rey pensó y comidió”, 1859, antes de pedir las hijas del Cid para casarlas con los de Carrión, luego no lo hizo apresuradamente. Sin embargo, era todavía un apren-

diz en lo de buen rey y no supo acertar. Digamos mejor, según los pensamientos que revuelve en su mente durante la "hora larga" (yo me porté mal con el Cid, desterrándolo, él me ha pagado mal con bien, esta boda puede ser un modo de honrarlo, acaso al Cid le guste..., etc.) que don Alfonso no acierta a *despreocuparse*. Y el texto anticipa el fracaso de las bodas mediante un detalle de mal agüero: omite la más mínima referencia a la mano. Mientras el rey, preocupadísimo, piensa y repiensa en las bodas, nunca se ordeña la barba. Así, el ademán, cuya pista hemos estado siguiendo, no es una trivialidad. Posee un valor mágico indudable. Su ausencia es tan significativa como su presencia. Por si fuera poco, el Cid, cuando le comunican el deseo regio, medita su hora larga, 1932 (esto sí que es un lugar común), pide su opinión a Minaya y a Pedro Bermúdez, vacila entre su afán de complacer al monarca y el recelo que le inspiran los infantes, y sólo llega, ¡por no ordeñarse la barba!, a la medida salomónica, medio necia medio sabia, de acceder al matrimonio bajo ciertas condiciones. De este modo vino a equivocarse el héroe: equiparando la cortesía del vasallo con la perspicacia del clarividente. No hubo *hybris* irreparable, pues, pero sí una incapacidad para pensar rigurosamente. Todo por no haber "comedido", barba en mano.

Con las anteriores cuatro muestras, congruentes entre sí, queda probada la función mágica de la mano en la meditación profunda. Conviene tenerlo en cuenta, para entender el Poema.

LA CONSTELACIÓN HUMANIZADORA Y EL SIMBOLISMO DE LA MANO

Cuando acabo de escribir lo anterior, sobre cómo el Cid meditaba al compás de ordeñarse la barba, doy una chupada al cigarrillo y quedo absorto. Por un momento no más, pues en cuanto se desvanece en el aire la nubecilla de humo exhalada, reanudo mi trabajo. Este ademán automático se llama, en nuestra lengua, "darse un respiro", "tomarse un respiro". Ergo yo, que ni soy héroe ni uso barba, también alterno el pensar y el comer, también avanzo rítmicamente en mi empresa. La diferencia está en que alzo la mano para llevar el cigarrillo a la boca y no para acariciarme el mentón. Mi variante se parece más al gesto policiaco de Sherlock Holmes que al épico del Cid, pero es indudable que, síquicamente, equivale a lo mismo: a un ritual mágico que fundamenta la certidumbre de lo pensado en el rigor del proceso discursivo.

Quedémonos, pues, con el hecho notorio de que la meditación se garantiza llevándose la mano a la boca, o bien a alguna parte de la cara que le quede cerca: el mentón, la mejilla.

Concedo que cierta gente, sin vocación para las tareas mentales, desvía en exceso la ruta de la mano y se rasca la cabeza, mientras pergeña su parto de los montes. Sin embargo, rearguyo que tanto apar-

tarse de la boca, por lo desmesurado y por venir de quien viene, confirma a guisa de excepción cuál es el automatismo típico.

Por otra parte, meditar con la mano inmóvil sirviendo de sostén a la mejilla parece ser la misma magia, pero ajustada más tarde al proceso lógico, si hemos de atenernos a lo que Machado, el cual entendía mucho de estas cosas, dijo acerca de Kant:

*¡Tartarin en Koeninsberg!
Con el puño en la mejilla,
todo lo llegó a saber.*

Es claro que la ironía machadiana se debe a que las cogitaciones de don Manuel, garantidas por una mano quieta, sin ritmo, sólo funcionan en un mundo abstracto, donde el tiempo no puede estar vivido, puesto no hay tiempo. Por eso, el poeta rechaza la sabiduría de semejante mano, gélida e impasible.

La mano del Cid, según sabemos, intuía poéticamente. Desde luego, por ser la de un héroe. Además, porque detrás de ella, animándola, está la del juglar de Medinaceli. No podemos, pues, imaginarla quieta e impasible, como la de Kant. Por el contrario, nos consta que la mano del Cid, segura de sí misma, era una mano optimista. Creía en el orden providencial del mundo. Y lo amaba todo, hasta el punto de que sólo por bondad crédula perdía su clarividencia. La raíz sicofisiológica de un optimismo tan firme habrá que buscarla, por tanto, en la confianza básica. Será cierta programación dada al alma en el primer año de vida. Sólo porque, a partir de entonces, todo es seleccionado e interpretado confiadamente, habrá podido llegarse después a la fe providencialista. Ahora bien, eso equivale —desde otro aspecto— a que la sabiduría intuitiva de la mano, los valores simbólicos de la misma, provienen de cuando el hombre es un lactante.

A lo largo del año de lactancia, el pequeñuelo acaba de constituirse conforme a la línea humanizadora. Concertadamente con los estímulos que recibe del útero social, toman prioridad en él aquellas posibilidades heredadas que le van a permitir la marcha en dos pies, comunicarse hablando y tratar a las cosas como objetos; en resumen, incorporarse a la especie humana. Ahora bien, las energías humanizadoras aparecen organizadas de inmediato como un conjunto epigenético centrado en la mano y la boca. (Detrás está el cerebro, pero esa es otra cuestión). Decir que el año de lactancia es la etapa "oral" del niño no capta, pues, al formante entero. Presenta una verdad incompleta, luego falsa, perturbadora.

Entender al hombre como "bípedo implume", o sea, darle a la posición erecta, en dos pies, un sentido propio, independiente de su referencia a la mano y la boca, constituye una frivolidad. Las aves

no han desarrollado su intelecto de un modo análogo a como lo ha hecho el hombre, aunque son bípedas. Algunas, por ej., el avestruz, han cobrado fama por su estupidez. Llevar erguida la cabeza, a la manera del ave, resulta inútil, puesto las extremidades anteriores, las alas, asumen una función especializada, volar, o quedan vacantes, cual vestigios atrofiados de un vuelo que se malogró. Total, que no surge la mano. En cuanto a la boca, el ave desarrolla un pico rígido, entre azadón y bisturí, idóneo para la actividad comedora y de malas posibilidades para el lenguaje. Hay ciertas aves, como el papagayo, que pueden articular sonidos pero no hablan, pues les falta lo decisivo del conjunto epigenético humanizante: la relación de la mano con la boca.

Atendamos, pues, a la actividad más plena y cargada de sentido del mamoncillo, a su gesto de llevarse a la boca —mediante la mano— todo lo que le llama la atención. Inicialmente para tragarlo, como si fuese alimento, y poco a poco para chuparlo no más, para saborearlo, para conocerlo. (Reparemos en que “sabor” y “saber” tienen la misma raíz). De este modo, gracias a la constelación mano-boca empieza a crear mundo el pequeñuelo, a tratar como cosas a las realidades exteriores. Gracias también a la vista, cuyo papel es modestísimo al principio, si bien en cuanto el niño ya camina va tomando ventaja sobre el tacto, sobre la mano, y posibilita el tránsito del conocer intuitivo al racional. (Pero volvamos al año de lactancia, por ahora). Si es cierto que el bebé se lleva las cosas a la boca usando la mano, cada vez que lo ejecuta está haciendo efectivo un mismo proceso: el de acarrearlo todo a la boca. Debemos distinguir, por tal razón, entre los objetos, los cuales son ocasionales, contingentes, el hecho de que sean puestos en la boca, dándose así efectividad concreta al movimiento programado, y el movimiento mismo, en sí, o sea, el hecho arquetípico. Esto último es lo predeterminado y heredado, lo propio de la especie humana. El modo de cumplirlo, en tal o cual caso, ya pertenece a la experiencia individual de cada lactante. Alertados por la anterior distinción, no debe extrañarnos que el pequeñuelo, a veces, se lleve la mano a la boca sin tener en ella ningún objeto; ni que sea su propia mano la que saborea entonces, de preferencia el dedo pulgar, que parece destinado a chupete por su forma y por ser la parte de la mano más asequible al mamoncillo. En verdad, el bebé se chuparía el dedo más a menudo si se lo permitieran, pero nuestra civilización, invocando la asepsia, los inconvenientes de la aerofagia y otras cosas, interfiere la tendencia innata del pobrete, la prohíbe, la desvía, sin hacer caso de que se trata de un instinto humanizador, de un venerable arquetipo. He aquí un ejemplo de progreso que se nos hace cuestionable, de pronto. Sí, la relación transaccional entre el aspirante a hombre y sus seres tutelares ya es ambivalente, como

acto educativo: favorece la humanización y al mismo tiempo suele desequilibrarla.

En el recién nacido, la mano es demasiado débil y torpe para poder asir las cosas ya. Esto, en el supuesto de que la mano infantil tenga cosas a su alcance. Debemos convenir, pues, en que chuparse el dedo antecede a coger las cosas, y constituye la manera inicial, la más simple también, de conectar la mano con la boca. Por tanto, la alternativa de chupar objetos o chuparse el pulgar va precedida por una alternancia de la cual brota, por extensión, la alternativa: mamar de la madre y mamar seguidamente de sí mismo, chupándose el dedito. El primer tiempo nutre, deja al pequeñín satisfecho de veras. El segundo, prolonga formalmente el acto de mamar y por ello satisface también, al par que deja un hueco disponible para la "secreción mental". (Llamemos así a un pensamiento, o lo que sea, que es valorado positivamente, optimistamente, porque ocupa el lugar de la leche nutricia). Lo que parece indudable —yendo al papel de la forma respecto al contenido— es que se da aquí un pseudomorfismo que después resulta muy eficiente. Disfrazada, bajo la forma grata de seguir lactando, puede iniciarse una actividad del espíritu que en su modo de seleccionar y valorar se caracteriza por su confianza impertérrita. Tal sería, en su caso más simple y arcaico, la confianza *básica*.

Ejemplo de sabiduría mágico-religiosa que hubo de revelarse a quien antes se había chupado el dedo, podemos considerar lo dicho en los *Upanisadas* hindúes sobre el Gran Espíritu del Universo, desde una experiencia íntima numinosa:

"El hombre absoluto, del tamaño de un pulgar, es el sí mismo interior que reside siempre en el corazón de todo lo nacido; por el espíritu, reinando por el espíritu en el corazón... Y quienes lo saben, se tornan inmortales".

"El hombre absoluto, de mil cabezas, mil ojos, mil pies, cubre la tierra por todos lados".

"El hombre absoluto tiene el tamaño de un pulgar, está en el medio, dentro del sí mismo, señor del pasado y del futuro".

"El hombre absoluto es del tamaño de un pulgar. Es llama libre de humo. Señor del pasado y del futuro, el mismo es hoy y mañana será el mismo".

La inmortalidad revelada es el *muchísimo tiempo* vivido por la especie, si aplicamos la clave del inconsciente colectivo. Estas y otras perspectivas psicológicas, incluso la de entender al Gran Espíritu cual proyección del "sí mismo", dan una base irracional ergo firmísima a la creencia religiosa. Sin embargo, dejan intacto el problema religioso, como tal.

Según hemos ido viendo, la confianza básica no se constituye porque la madre corrija otra alternancia congénita del bebé —mamar

y floriquear impacientándose— y le enseñe a esperar confiadamente. Lo básico no puede ser enseñado ni cabe que sea aprendido. Hemos de corregir en este punto a Rof. El atribuye la confianza básica al aprendizaje, como nos consta de atrás, por una cita suya. No hay modo de aceptar semejante opinión, en términos tan crudos. Relativizándola, sería distinto. Cierta conducta de la madre, como estímulo, daría una buena ocasión para que las posibilidades epigenéticas que hemos resumido en chuparse el dedo entrasen en actividad. Mas hay que reconocerlo, por nuestra parte hemos simplificado muy descaradamente, así mismo. ¿Por qué? Porque sólo ateniéndose uno a decir algo, de lo muchísimo que debería decir, logra cierta claridad, el esquema que la razón exige. Ciertamente, hemos aligerado el tema al dar por supuesto que hay una línea de humanización. En realidad, la evolución humana es "reticular", como ya destacó Julián Huxley en su obra *Man stand alone*. La evolución de las especies animales había sido arborescente; por eso desembocó, a través de variedades cada vez más adaptadas a cierto tipo de vida, en especies incomunicadas entre sí. En cambio, este ser único que es el hombre conserva la tendencia a diversificarse (en blancos, amarillos y negros, en grupos sanguíneos varios, etc.) pero la contrarresta con los mestizajes fértiles, con la emigración, con los cambios de actividad, y mantiene de este modo la unidad de la especie. Por haberse rejuvenecido, gracias al parto prematuro, la especie humana es plástica y puede avanzar creando y reabsorbiendo sus energías, desde unas posibilidades arcaicas, que por lo mismo son inagotables. Para crear mundos, para renovarlos. En el desarrollo de la sique, el cual nos interesa de modo concreto, la evolución reticular no se puede pasar por alto. Luego la confianza básica, igual que el desamparo básico, acaso están siempre en las raíces de cualquier programación individual, aunque una de las sea la dominante, porque los hilos que vienen de su cuño se han mantenido los más vigorosos y expeditos. También porque ciertos nudos y empalmes, a más de transmitir un sentido, lo enriquecen, lo matizan. Siendo ésta la verdadera humanización, es obvio que la capacidad de la mano para asir las cosas, y en seguida para manejarlas, abrió unas líneas de avance muy positivas. Como arborescencia, hubieran desplegado al *homo faber* puro. (Algo irrealizable, una hipótesis descabellada). Mas tales rutas se anudaban y anastomosaban con las líneas del desarrollo mental, luego el *homo faber* y el *homo sapiens* devinieron viables como inseparables, en un maridaje dialéctico fecundo. Por descontado que el nudo más firme de la evolución, al que confluyeron todas las raíces y del que, a su vez, rebrotaron múltiples posibilidades, fue la adquisición del lenguaje.

Mucho se ha dicho sobre el tema enorme de la magia del lenguaje, pero adoptando de buena fe o por simplificar el problema, una perspectiva utópica. Antes del estado actual del lenguaje, en que los

signos son conceptuales y representan arbitrariamente las cosas, hubo una etapa mágica del lenguaje, nos dicen. Nombrar las cosas era evocarlas, adquirir sobre ellas un poder. Hasta que el hombre descubrió que la naturaleza no le obedecía y la tal etapa mágica llegó a su fin. Con tal mito de orígenes —y aquí está lo malo— se ha dejado el campo libre a los estudios gramaticales, para el lenguaje de ahora; y se ha trabajado mal, con poco rigor, a propósito de esa magia que siempre ha sido y sigue siendo la creación lingüística. La base mágico-lingüística de la creación literaria queda ignorada, como consecuencia, y los “especialistas”, obtinados en separar el lenguaje de la literatura, siguen dogmatizando majaderamente. Sin embargo, hay muchos datos averiguados, listos para que se les utilice y sea reparado el desenfoque. Sólo a medida que se logre, habrá una lingüística completa, como ciencia, y poseerá la crítica literaria una base estilística decorosa.

Como botón de muestra, haremos un alcance al tema de la onomatopeya.

Se ha evidenciado hasta la saciedad que el lenguaje constituye la serie silábica a base del ritmo binario “sonido-pausa”; la palabra o unidad semántica, por el juego de la sílaba tónica con otra u otras átonas, binario también; y la frase, por la alternancia de ramas ascendentes y descendentes de entonación. Desde luego, tales ritmizaciones son ideales, creadas, reveladas, de modo que acústicamente, como realidades físicas, resultan siempre muy discutibles. El mismo carácter ideal tienen los fonemas, que también se constituyen normalmente a pares, y desde ahí, acaso se subdividen, matizándose. Es obvio que dichos formantes idiomáticos, aunque se hacen imperceptibles al diluirse en el discurso, conservan siempre su energía creadora. De no ser así, resultaría imposible el prodigio de entenderse, a través de una ejecución fónica deficitaria y tosca. Mas he aquí que se juntan, en el breve ámbito de la llamada palabra onomatopéyica, todas esas conformaciones. Reiterándose, contraponiéndose. Y la eficacia mágica se hace patente. La palabra ya no representa a la cosa: la presenta de modo inmediato, la pone ante nosotros. Sin embargo, la rutina sigue tratando de explicar la onomatopeya cual copia sonora del objeto, según el realismo más trasnochado. Se justifica que Roman Jakobson haya llamado retrasados mentales a quienes se empecinan en elaborar una lingüística estricta.

Valga esta que parece divagación y no lo es, sino más bien una muestra de avance reticular, como indicación de que deberían multiplicarse las líneas de análisis, cruzándolas y separándolas incesantemente, para exponer con cierta aproximación el laberinto mágico del *Mío Cid*. Con todo, ha quedado al descubierto, a partir de las tendencias numéricas y últimamente de la mano, lo más grueso de la trama que logró tejer confiadamente la maravilla providencial del heroísmo

cidiano. Dicha trama permite una captación inequívoca —esquemática sin remedio— de una estructura inefable en su totalidad. Pasamos a ordenar algunas conclusiones.

LO ACLARADO YA Y LO QUE SIGUE PENDIENTE

Para nuestro propósito de entender a fondo el *Mio Cid* (y respetar los grados de su claridad comunicativa, al refundirlo) debíamos superar, lo primero, aquella extraña opinión a que habían llegado quienes reputaban el Poema de bien pensado pero mal escrito. Semejante idea, cuyo absurdo salta a la vista, había paralizado el avance crítico, impidiéndole renovarse e incorporar las perspectivas propias del siglo xx. Se persistía, pues, en la lectura superficial del texto, valorando mucho su pretendida fidelidad histórica, su copia realista de lo externo. Los prejuicios españoles fetichistas, para colmo, proliferaban al amparo de ese error inicial. Véanse meros anticipos de la picaresca en ciertas hazañas del héroe. Y lo que es más grave, al no tropezar con la maravilla milagrera, de tipo infantil, cerrábanse los ojos ante la gran maravilla revelada: la hazaña heroica dentro del orden providencialista.

Nos pusimos en campaña sin más herramienta que un par de rasgos externos del Poema: su verso bimembre y sus tres metros dominantes. Eran algo que el positivismo había probado con sus propios métodos, luego intachable. No obstante, constituían dos puntos por donde podía inyectarse la savia vivificadora. Al partir de tales formas en nuestra indagación, lo hicimos suponiendo que no eran casuales ni externas. Dada su constancia, bien pudieran testimoniar cifradamente un secreto de la estructura. Como Anteo, que renovaba su vigor al apoyar los pies en la madre Tierra, dichas cifras acaso mantenían vivaz la energía creadora del 2 y la reveladora del 3, su eficiencia mágica. Ahora bien, los análisis que acometimos, y cuyo remate fue el de un episodio arriesgado, como el de las arcas, confirmaron nuestra hipótesis de trabajo. La supersintaxis del texto probó el rigor sinfónico del mismo. A la vez, quedaron al descubierto, como desenfokes, el prejuicio gramatical de la lengua tosca, el mal llamado realismo, y demás tachas de un análisis anticuado. El *Mio Cid* apareció entonces como un texto épico magistral y primitivo, de equilibrada paradoja. El optimismo ingenuo coexistía en él con el humor y otros rasgos de gran madurez, la superstición de los agüeros con una religiosidad superior a la de su época, etc., gracias al manejo a fondo del idioma, según los procesos arquetípicos binario y ternario. Esto nos orientó en cuanto a cómo seguir avanzando.

Para una segunda etapa, había que aportar cierta información sumaria, manejable sin engorros, sobre temas cual la crítica nueva, la programación epigenética, la confianza básica del ser humano, la

cuasi básica de una fraternidad lingüística y guerrera como Castilla la gentil. Así ampliada la fundamentación del aparato crítico, pudimos ir perfilando la peculiaridad del *Mio Cid* respecto al núcleo mitológico de España, centrado en el fracaso culpable del padre. Este núcleo, de resentimiento edípico agresivo, estaba superado en el *Mio Cid* merced a una firme confianza básica, que florecía en fe providencialista y seguridad en sí mismo. El cotejo con las demás leyendas y gestas, probaba de tal modo el rango humano del Poema. Dejaba en claro, por añadidura, que esto se conseguía por una expansión muy bien orientada del idioma en todos los niveles, tanto seleccionando como componiendo. Por ej.: al esfumar la referencia al mesianismo, el héroe quedaba configurado como hombre clarividente, sin limitaciones nacionalistas. Por contra, se mantenían los rasgos castellanos de orden humanizador. El propio juglar intuía estas tendencias de su estilo. Por eso caracterizaba el decir de su héroe como un "hablar bien y mesurado", o su variante "pensar y comer". De tal modo proyectaba en la figura de arte su propio hacer minucioso, crédulo pero reflexivo.

Hubimos de llegar por tales vías a un tercer momento. El rigor de los procesos numéricos, tras manifestarse cual supersintaxis y luego cual pautas selectivas y de secuencia, veíamos que se relacionaba con la constelación simbólica de la mano, la boca y el ojo. Cuatro casos cargados de sentido, en que el acto de meditar tenía éxito de hacerlo acariciándose la barba y si no, no, referían los arquetipos numéricos a la magia del lenguaje desde un ángulo que abre otras posibilidades de análisis. Como tales nexos se establecen a nivel inconsciente, permiten calibrar el rango estilístico de algunos hechos que nos llaman la atención en el Poema.

En este momento nos encontramos, pues, y desde aquí resulta indudable que sólo nos queda por hacer lo siguiente:

1º Aplicar nuestro último hallazgo a varios problemas del estilo, a guisa de ejemplos. Una revisión machacona de lo ya averiguado sería excesiva.

2º Examinar el significado que los presagios y prodigios, testimonios del orden en el *Mio Cid*, tienen para la mentalidad de ahora.

Los presagios y prodigios constituyen un tema que hemos aludido muchas veces sin detenernos a calar su intrínquilis, porque absorbían nuestra atención las cuestiones estructurales. Con todo, es obvio que sin iluminar dicho aspecto trascendente de la obra, no podemos entenderla bien. Le consagraremos, por lo mismo, un apartado propio. El primer punto, que exige menor empeño, lo abordamos seguidamente.

Algo que a estas alturas podemos entender de veras es el sentido de cuanto acaece en Cardena; cómo se jerarquiza. En Cardena, el Cid hace un donativo al abad y promete doblarlo más adelante, si le van bien las cosas. También le da dinero para la atención de Jimena y sus hijas, indicando que si necesitasen más, por cada marco que el

monasterio adelante, él devolverá cuatro. A su vez, a la gente que viene a incorporarse a su mesnada, el héroe ofrece doblarles el valor de cuanto dejan por servirlo. Estas precisiones de tipo económico y otras por el estilo, en los repartos de botín, por ej., han permitido interpretaciones prosaicas del Poema; así, la contenida en la *Carta española a Hugo v. Hofmannsthal*, de Vossler. (Incluida en el vol. 270 de la Colección Austral de Espasa-Calpe Argentina). Referidos a la circunstancia histórica, tales múltiplos aparecen como realistas. Exhiben "un formato y una solidez de tipo económico y de carácter completamente aliterario". Sin embargo, cual creación de mundo, los detalles citados despliegan el 2 y el 2 por 2 según la supersintaxis del texto. Armonizan a maravilla, literariamente, con las "lumbres y candelas" del recibimiento, con que las niñas "infantes son e de días chicas", etc. Esta congruencia ya debilita lo afirmado por Vossler. Pero si acudimos a la programación selectiva que impone la magia de la mano, se nos revela por completo el sentido profundo que late bajo el literal. A los guerreros que llegan para unirse a la mesnada, *el Cid los hace suyos encantándolos*. Cuando los tiene "a ojo", el héroe les "sonríe"; entonces, ellos se acercan y "le besan la mano". He aquí la ceremonia, cuyo simplismo jurídico hace imperceptible lo firme y riguroso del rito simbólico. Sin embargo, lo mentado incluye los tres miembros de la constelación *homo faber*: el ojo, la boca y la mano; ni más ni menos. A igual constelación, de productividad inagotable, por lo arcaica, se acude para expresar los sentimientos familiares: el amor entrañable, conyugal y paternal, lo doloroso de la separación. Se inicia buceando hacia el ámbito táctil, previo al de la luz, de manera que el ojo pierde importancia y se acrecienta la de la mano. "Partir nos hemos en vida", dice la esposa al esposo, desplazando una acepción del verbo "partir", la de echar a andar, hacia la otra de dividir en partes lo que es uno. El acierto estilístico se logra, pues, dentro de la gramática, aun cuando la energía formante viene de los arquetipos. Dicho de otro modo: la corrección a tenor de la lengua es una casualidad, pero el rigor expansivo del símbolo es una necesidad. Lo notamos mejor todavía, al leer lo que sigue en el texto:

*Enclinó las MANOS la BARBA VELLIDA,
a las sues hijas en BRAZO las prendía...*

Lo citado incluye algunos aciertos menores: el matiz de fuerza impotente de la palabra "inclinar", lo estupendo de tomar en brazos a las dos hijas a la vez. Con todo, hay un acierto máximo, precisamente el que llama la atención y ya podría ser tachado de tosquedad en el manejo de la lengua por los incomprensivos: la "barba vellida", símbolo del ansia masculina de protección, se vuelve el hombre entero. Tiene "manos", "abraza", pone a las niñas sobre su corazón, llora

“con los ojos” y “fuertemente suspira”. En fin, que la constelación reaparece, si bien a nivel más profundo y con sus miembros dispuestos en otro orden. No termina con lo de besar la mano, formulación positiva del nexo mano-boca, sino con el suspiro de la boca solitaria. La nueva ordenación nos prueba el rigor mágico del proceso, pues tras suspirar —exhalando el sentir íntimo, tomándose un respiro, comiéndose— la boca ya sabe decir lo que sigue en el pensar, que es el amor a Jimena. “Como a la mía alma yo tanto vos quería”, leemos. Es ahora cuando la metáfora, tan escasa en el Poema, hace acto de presencia. Sin perjuicio de consistir en una revelación del símbolo, como toda buena metáfora. Ciertamente, la frase funciona cual secuencia necesaria del suspiro, es su metamorfosis verbal. Por eso expresa con verdad entrañable que Jimena, la amada, es la proyección objetiva del hálito cidiano, del *pneuma*, luego la comparación entre Jimena y el alma encubre una identidad. Ahora bien, el clímax de la despedida sobreviene cuando el Cid y los suyos montan a caballo para ponerse en camino. Pues bien, al crear dicho momento culminante, el buceo simbólico deja atrás la mano entera, y llega a la penumbra donde el mamoncillo se chupa el dedo y teje la confianza básica: 1) Desde luego, perturba ese equilibrio feliz y permite expresar el dolor de la separación como el desgarrar más espantoso: “Se parten unos de otros como la uña de la carne”. (Repárese en que lo mentado no es el corazón ni ninguna víscera realmente interna, sino el dedo, el símbolo); 2) Inseparablemente de quebrarse el dedo, sufre un eclipse la confianza básica y los esposos se sienten desamparados, abúlicos. “No saben qué hacerse”, dice el texto. Lo mismo a propósito de Jimena, en que lo justificaría el lugar común, que del Cid, siempre tan dueño de sí mismo, y 3) Esto obliga a Míñaya a asumir el mando; alecciona al abad y conforta al héroe. O sea, que la cuasi confianza básica de la fraternidad castellana suple a la confianza básica desvanecida.

Como contraste con la despedida de Cardeña, podemos apreciar el piropo del Cid a su mujer, en Valencia, cuando va a entrar en batalla: “Créceme el corazón porque estás delante” (viéndome), exclama el guerrero. El amor expresado así no es de menos quilates que el de la despedida. Su formulación lingüística la saboreamos como un acierto. Pero quien habla es un Cid muy seguro de sí mismo. Por eso, el símbolo aparece al nivel luminoso de la mirada.

Las muestras de señorío idiomático detectables en el *Mío Cid*, una vez orientados, vemos que son el motor verbal de la mitificación. La eficacia de ésta se logra de ordinario por la magia supersintáctica de la secuencia, como estamos hartos de comprobar, pero así mismo por el valor simbólico del vocabulario, aspecto que no hemos atendido tanto. Sin embargo, algunos ejemplos hubimos de ver. Recordemos lo averiguado sobre el trasfondo que tienen los epítetos dados al Cid, en consonancia con la situación inteligible —oportunidad estilística—

nas también con las advocaciones de la divinidad en cada caso —correspondencia simbólica—. Ahora conviene añadir algún análisis en que la sonoridad de las palabras, por tener un significante desusado, revela de modo inequívoco la magia. Comentario especial merece —a este respecto— el virtuosismo con que en cierta ocasión están maneadas las palabras “presente” (regalo de algo en señal de aprecio) y “ajuar” (dinero y otros bienes dados a la novia para que los aporte al matrimonio). La expansión simbólica lograda en este caso es tan interesante como en el del *ballet* de las arcas de arena. Y coinciden ambos en constituir buenos ejemplos de inversión irónica. Como cuestiones previas al análisis, aclararemos:

1º Que el rasgo de estilo sobreviene en Valencia, cuando el Cid piropea a su mujer, que está asustada con la magnitud y el estrépito del ejército marroquí. El héroe se refiere a las armas y bagajes del sitiador mostrando una seguridad jactanciosa. Da por cierto que serán el botín de su victoria, y se los ofrece a Jimena por anticipado. La paradoja del *requiebro*, que por algo se llama así (re-quiébro) permite al de la “barba vellida” volver bueno lo malo, hacer de un peligro un obsequio, luego cuanto más descomunal parezca la tropa mora, mejor será el “presente”. En fin, que merced a un cariño entrañable exhibido con buen humor, el héroe capea el miedo de la amada y lo engaña.

2º Antes de llegar a esta escena, el juglar se ha referido multitud de veces al presente que el Cid hacía al rey Alfonso cuando ganaba una batalla, pero llamándole “presentaja”. Lo mismo el héroe, que su emisario Minaya, que el monarca lo nombran siempre de tal modo. Por lo cual, si aparece la forma “present” en el episodio del piropo, a nosotros no nos interesa mayormente, como al gramático, inquirir si “presentaja” fue un aragonesismo y otras cosas de orden semejante. Nos fijamos en que “presentaja”, a estas alturas del Poema, había llegado a ser el sonido que habitualmente nombraba algo, y de pronto se introduce “present” como *significante desusado* del mismo concepto. El choque sorpresivo resulta inevitable. Y hace explotar al concepto, lo desintegra. La forma “present” adquiere valores sentimentales y fantásticos inmediatos, luego deviene un símbolo. Coincidiendo con que en el texto aparece en seguida la voz arábiga “axuvar” (hoy, “ajuar”) de sabroso exotismo, que refuerza la magia del significante inesperado.

Con lo expuesto, ya podemos abarcar el conjunto de la expansión simbólica en la escena del piropo. Habíamos visto que todo empezaba cuando el Cid le decía a Jimena: —Mujer, no tengas miedo, eso que ves no es un ejército peligroso sino “riqueza que nos sobreviene, maravillosa y grande”. El piropo ha mutado ya las armas y bagajes en botín, aunque la riqueza sigue siendo de ambos, como testifica el vestigio “nos”. Sin embargo, la erupción creadora incrementa su cre-

cida. La calificación de “maravillosa y grande”, que acaso esté trivializada en otros momentos del Poema, cobra su plenitud de sentido. Y rigurosamente orientada, conforma los dos versos siguientes:

*a poco que vinisteis, presente os quieren dar:
están por casarse vuestras hijas, os traen ajuar.*

El Cid ya no mira el botín como riqueza suya, de la que participará Jimena. Su amor exuberante lo vuelve “presente”, puesto es “maravilloso”, o bien “maravilloso”, dado que es un “presente”. ¡Nada para él! ¡Todo para Jimena! ¡Y para las hijas, pero por serlo de ella! (“vuestras” hijas). En tal clima hiperbólico, pues, se produce la fusión de los símbolos verbales (“present” y “axuvar”) con la magia o maravilla máxima del Poema, que como sabemos, es la coincidencia. El sincronismo de lo subjetivo con lo objetivo nunca es interpretado como algo fortuito en el *Mío Cid*, sino como el orden del mundo. Lo mismo si el emir Fáriz se asusta cuando es herido al tercer golpe, que ahora, cuando los sitiadores de Valencia *acuden a tiempo* de dar la bienvenida a Jimena, recién llegada a la ciudad, o de equipar a dos novias en vísperas de casarse. Este modo de atrapar al destino, constituyendo un dilema de la buena suerte, resulta así el encantamiento de que se echa mano. O el botín moro es un *presente de bienvenida* a la amada, o es un *presente de bodas* para las hijas. De no coincidir con lo uno, coincide con lo otro. Aquí está la razón de la sinrazón sincrónica. Pero garantizada, evidenciada intuitivamente con la magia verbal de un “present” insólito y de un “axuvar” exótico. Dicho de otra manera: que el humorismo desorbitado del *requiebro*, su dos por dos, funde en uno la fe providencialista y la creación verbal.

Lo comunicado por la muestra, aunque lo entienda en bloque el público, permite ser analizado por el crítico que relea: 1) Por una parte, acredita el carácter épico del texto, pues quien primero se persuade y tiene la experiencia numinosa de que lo descifrado —que no inventado— por él era verdad, es el Cid. De ahí que el requiebro culmine con la frase estupenda que anticipábamos: “Créceme el corazón porque estades delant”. Esto no constituye una imagen simplemente hermosa. Vale cual expresión de la seguridad en sí mismo, equiparada a nivel maravilloso con el amor a Jimena y la fe en la providencia, o sea, en correspondencia simbólica; 2) También prueba el rango del juglar, verdadero maestro por la seguridad con que expande los símbolos, y a la vez, notoriamente ingenuo por dejar tan a la vista los entretelones. Como su modo de componer no lo considera una técnica, como no emplea trucos sino que se deja guiar por los procesos arquetípicos, este bárbaro maduro exhibe su manipulación candorosamente, y 3) Por último, hay un aspecto a tenor del cual

podemos decir que el anónimo de Medinaceli coincide con los buenos poetas en general, sean clásicos o no, usen una lengua aún tosca o ya labrada por la gramática: llama a las cosas por su *nombre secreto*, que es el intuito como *profundamente verdadero*, el *dotado de magia*. La singularidad de nuestro poeta está, eso sí, en multiplicar la eficiencia del sincronismo por la del nombre secreto de las cosas; éste que se logra cuando cierto significante se emancipa del significado habitual, racionalizado. Entonces, empieza a valer como símbolo, es decir, como gesticulación sonora que expresa algo profundo, inefable y radicalmente cierto.

Por lo atinente a "present", sorpresivo respecto a "presentaja", el intrínquilis ya quedó en claro. Nos falta ver el problema de "axuvar", palabra arábica introducida en un momento muy preciso del texto que nos importa, castellano. Se nos objetará, acaso, que no es más que un préstamo, una de tantas voces que pasaron a enriquecer nuestra lengua desde la suya originaria. Pero semejante punto de vista prescinde de dónde y cuándo aparece "axuvar" en el texto, sólo se queda con que es castellano. En verdad, ni siquiera le importa que sea un texto literario, donde hay selección intencionada de voces y giros. El criterio gramatical puro es, por tanto, ramplón. Resuelve fríamente la cuestión erudita, etimológica: saber de dónde viene la palabra española de ahora "ajuar". Esto no nos sirve de nada en lo de entender el *Mio Cid*. Un criterio gramatical más exigente, como el aplicado por Menéndez Pidal en su *Vocabulario del Poema* (vol. III de la ed. crítica) sí se sitúa históricamente en el "axuvar" concreto que nos atañe, pero sólo alcanza a transcribirnos que, según Hinojosa, "el Cantar de Mio Cid ofrece la mención más antigua conocida hasta ahora de esta institución (el ajuar) en Castilla". Tras lo cual, se detiene. Ha tropezado con los límites de su método. Mientras la mención del *Mio Cid* sea la más antigua "conocida", semejante originalidad, por dudosa, resultaría temerario valorarla. En cambio, si aparece otra mención más vieja, el "axuvar" del Poema ya no será original, y esto sí podrá afirmarse. La actitud negativa no tiene, pues, remedio. Por otra parte, el gramático se fija en "la institución", en el concepto jurídico, arrastrado por el jurista Hinojosa. En su propio campo, lingüístico, el significante "axuvar" no le sugiere nada. Total, que para conseguir algún fruto hace falta, según vamos viendo, otro método que no sea el gramatical escueto ni el histórico más o menos gramatical. Un método que se atenga al *Mio Cid* como un todo con sentido, como un mundo creado por el manejo mitificador del idioma. Donde las voces sean originales por lo valiosas, por cómo se emplean. Siguiéndolo, se hace obvio que ese "axuvar" del Poema, se despeje o no si es la más antigua mención en castellano, resulta un indicio no desdeñable de capacidad creadora. Mas su valía capital reside en la congruencia con el presente de bodas "maravilloso", en el paralelismo con "present" y

en las demás relaciones estructurales que le dan sentido, dentro del requiebro.

Los estudios sobre la intercomunicación humana, que desbordan el que vino siendo lenguaje para los especialistas, pues toman muy en cuenta el paralenguaje —suspiros, ademanes, cambios de tono y timbre, hiato inesperado, etc.— han venido a situar los problemas expresivos y simbólicos en el centro del humanismo propio del siglo xx. Desde luego, el nivel de la indagación ya exige el equipo. Así, en un trabajo que ha devenido clásico, *The First Five Minutes* (New York, 1960) participaron un sociólogo y un siquiatra junto al antropólogo y lingüista Charles F. Hockett, en el análisis “microscópico” de la entrevista donde un enfermo solicita ayuda de su médico. Tras constatar la seguridad y rapidez con que se hacen los ajustes interpersonales, se evidenció que lo importante —en los primeros cinco minutos— no es lo que se dice sino *cómo se dice*. Sólo cuando se ha creado la comunicación intuitiva a base del paralenguaje, empieza a ser relevante el significado de las palabras. Y aun entonces “pasa como con la poesía”: que lo entendido son más bien los *grupos de palabras*, pues cada una funciona según el ritmo de la frase, integrada profundamente a éste. Así lo resumió, por su parte, el inquieto Rof Carballo, que ya en 1962 estrujaba el tema de los Cinco Primeros Minutos en el “Boletín de Patología médica” de Madrid.

Todo este nuevo saber acerca de la comunicación humana corrobora algunas anticipaciones de Ortega, que en otras ocasiones comenté: el carácter inequívoco, por su simbolismo y expresividad, de la gesticulación; el valor que tiene el ritmo de la frase en cuanto revela el fondo inefable de la persona; la concepción del rasgo de estilo o modo de decir como ademán lingüístico. Muchas más cosas sería interesante añadir, para hacerse cargo del nuevo panorama que ofrece la visión conjunta de lenguaje y paralenguaje, de lo dicho y el modo de decirlo. Las finalidades de este prólogo obligan, sin embargo, a la parquedad. Revisaré únicamente, por eso, aquel criterio tradicional de que el estilo sólo puede ser apreciado en contraste con la lengua comunitaria. Aceptado todavía por Vossler, socavado en parte con la “relectura” de Spitzer, termina en la más completa derrota. La confesión sicoanalítica, el análisis microscópico de los primeros minutos de un encuentro, la comunicación afectiva entre un bebé que aún no habla y sus seres tutelares, etc., han probado que existe siempre —y no fue una utopía de orígenes— esa comunicación intuitiva, mágica, del modo de decir, que es *otro lenguaje* con respecto al comunitario. El *otro lenguaje* tiene sus propios códigos, que afloran en la supersintaxis, en la selección del vocabulario, en el ritmo. Luego la estilística, al analizar un texto, debe ir descifrando su lenguaje secreto, cuya congruencia es siempre una maravilla, coincida o no con la sintaxis del hablar común.

Inevitablemente, el *otro lenguaje se realiza* del modo más normal

en los textos míticos, de los cuales la épica verdadera constituye la cumbre. El código es aquí un conjunto de formantes arquetípicos, que van de los ampliamente humanos a los propios del alma nacional, más reducidos. Siempre los determina el clima emotivo, que viene del desamparo radical o de la confianza básica, y genera la visión trágica del mundo o bien la providencial.

Si el creador mítico, al emplear su lenguaje a fondo, lo hace de un modo pausado, o como dice el *Mio Cid*, pensando y comiendo, la energía lingüística es de "corriente alterna", luego lo más distinta que cabe de la corriente "continua", propia del decir lógico en pureza.

Además de extractar muy bien la doctrina del *otro lenguaje*, Rof Carballo acredita su gracia insondable al ilustrarla con ejemplos. Particularmente hay dos, acerca de Freud, que no me resisto a transcribir. A. Cuando Freud expuso, en un texto redactado en hebreo, por qué se sentía en lo más profundo de su ser un miembro de la comunidad israelita, hubo de acudir, llegado a lo más recóndito e irracional de su motivación, o sea, a *tener que decir lo inefable*, a unas palabras de su otra lengua, el alemán (Para completar la referencia, puede verse *Reb y fut.*, pp. 128-130 y 234-237). B. El otro caso de lengua extranjera funcionando como secreta, nos atañe de modo directo a los hispanohablantes, pues ilumina el porqué Freud sabía español. El dato, conocido por familiares y amigos, no llamó la atención en tales círculos, aunque parezca increíble. Sesudas biografías de Freud, monumentales estudios acerca del mismo han sido escritos sin tomar en cuenta lo extraño de que Freud hablase español aunque jamás vivió en ningún país de nuestro idioma. Hasta ese punto ha sido rutinaria y necia la beatería de los freudianos, como lo fueron siempre las ortodoxias. Rof lo comenta sin asombrarse siquiera, a fuer de comprensivo, en su artículo: *Freud y su Academia española* (incluido en *Signos en el horizonte*, Madrid, 1972, pp. 347 y ss.). Resulta que Freud, de muchacho, tuvo un amigo íntimo, Silberstein, y para poder hablar con él de un *modo confidencial*, contándole sus secretos, las cosas íntimas que no se pueden decir de cualquier manera ni a todo el mundo, acudió al español. "En lugar de un código secreto, los dos amigos decidieron aprender el castellano", precisa Rof. Pero la magia llegó más lejos. Los dos amigos fundaron la que llamaban "Academia española", que tuvo un número mínimo de miembros, ellos solos. Y la Academia acordó usar, como "términos clave", los de las obras de Cervantes, *relacionando así, intuitivamente, el lenguaje secreto con la literatura*. De este modo, cuando los amigos se escribían cartas confidenciales, luego literarias o casi literarias, Freud se firmaba Cipión y Silberstein, Berganza.

En contraste con el arabismo "axuvar", tan parcamente usado que su función quedó invisible, el Poema prodiga el tratamiento de "cid", que en árabe significa "señor", al héroe del libro. Este nombre exótico

(secreto, cargado de simbolismo) se emplea de un modo tan pertinaz que nos habituamos a él y ni nos damos cuenta de lo que entraña. Bien suele decirse que los extremos se tocan. La degradación significativa de la palabra "cid" ha seguido un camino claro: el nombre común del étimon ha devenido nombre propio en español. Únicamente Cervantes, como genio máximo del idioma, acuñó un "Cide Hamete Benengeli" donde se reconquista una significación vivida y rica de "señor". Aplicada al narrador de la gesta, al *maravilloso señor* de las "palabras eficaces". Luego hallada desde sí mismo, mágica. Por eso, al concluir su *Quijote*, colgó la pluma en la espetera y advirtió que no la descolgase nadie que no supiese pensar y comedir al mismo compás que el Ingenioso Hidalgo, o sea, ser dos en uno. No tenía un pelo de tonto, el tal Cervante. ¿Pues y aquél afán suyo de ponerle a todo nombres "sonoros y significativos"? Podrían esclarecerse muchos temas de la estilística mediante la confrontación del *Mio Cid* y el *Quijote*, una tarea imposible aquí. Me permitiré señalar, tan sólo, que quienes han hincado el diente al estilo cervantino suelen hablar del "reposo", del "sosiego" con que avanza el discurso, y lo atribuyen a las frases "geminaadas", donde se dice dos veces lo mismo. A esas formas binarias y a otras que funcionan igual, enalteciendo lo sonoro. Semejante análisis me parece acertado, mientras no se entienda únicamente en relación con el empaque de la vida barroca. En verdad, si el "sosiego" expresara un valor de aquel siglo, la prosa de Cervantes nos pesaría, y notamos que no sucede así. Nos sigue *encantando* el ritmo pausado del gran clásico, el primor con que piensa y comide. Ergo lo que prevalece es la brujería lingüística. Y como Cervantes, un espíritu muy maduro, había llegado al humorismo sereno cuando escribió el *Quijote*, lo decisivo de su prosa no está en las significaciones duplicadas sino en el compás cuaternario del párrafo, idóneo para la paradoja irónica, según hemos averiguado en el *Mio Cid*. Fue el maestro Américo Castro, con su vista de lince, quien lo percibió, al analizar el principio del *Quijote*. Le llamaron la atención, como serie: ¹la lanza en astillero, ²la adarga antigua, ³el rocín flaco y ⁴el galgo corredor. Orientado ya, descifró el por qué de la gracia encantadora que tiene, en seguida, la enumeración de ¹la olla, ²el salpicón, ³los duelos y quebrantos, ⁴las lentejas... y ⁵algún palomino "por añadidura". Es que se quiebra el ritmo cuaternario, la tétrada que simboliza un todo, con la travesura del añadido.

Pero cortemos aquí lo referente a la magia cervantina, para volver a la del *Mio Cid*. Para volver a nuestras perdices, como don Yllán.

La significación auténtica de "cid", como tratamiento dado a don Rodrigo Díaz, fue la de *maravilloso señor*, por cuanto hemos ido viendo. Pero el hábito del pueblo ya estaba anulando la sugerencia simbólica de la voz extranjera en los días mismos del juglar; aun cuando para éste resultara fortísima, debido a sus dotes. En el juglar, lo extraordinario del personaje histórico, el que ganase todas las batallas, se

había convertido en un misterio del cual la voz "cid" le sonaba a clave reveladora. Por lo mismo, insistió en el tratamiento "Mio Cid" sin cesar, y no dejó tampoco de referirse a la variedad de reacciones que la "buena suerte" del héroe había producido. Recordemos algunos testimonios del Poema. Cuando el rey conoce los fabulosos éxitos del héroe, a la salida de misa, en Carrión (tirada 82) se asombra y se alegra de veras, tanto que alza la mano y jura por su patrón San Isidro. A su vez, el envidiosísimo García Ordoñez admite escandalizado lo que no quisiera creer: "*Parece que en tierra de moros ya no hay hombres, puesto hace lo que le da la gana el Cid Campeador*". La maravilla irrita a este adversario, pero no puede menos de reconocerla, y llama Cid a don Rodrigo, como todo el mundo. Una tercera perspectiva es la resignada de Abén Galbón, el moro: "Tal es su suerte", dice, del que llama "Cid lidiador" (vv. 1522-3). Acepta el contrasentido de que el castellano sea su señor verdadero, natural, su "cide" o "sidi". Puesto Dios lo quiere, hay que servirlo. Ahora bien, al juglar no le pudo satisfacer la flaca magia que irradiaba la voz "cid" a dichos niveles de manejo. Niveles hipotéticos que planteamos nosotros para discutir el problema expresivo. Machacar y machacar en el mero tratamiento no evitaba que "cid", a él mismo, se le gramatizase y quedara en nombre propio, en "Cid" con mayúscula opaca. La otra ruta —la de ir recogiendo la variedad estimativa del heroísmo cidiano— encerraba más inconvenientes que ventajas. Por mantenerse fiel a la realidad histórica, evocaba el torbellino polémico que desató el héroe mientras vivió; el que hizo de su figura algo tan contradictorio que ninguna palabra conceptual podía abarcarlo. Únicamente la sonoridad exótica de "cid" apuntaba hacia la verbalización de lo inefable. Pero recoger a pedazos, en episodios distantes, las perspectivas de asombro, entusiasmo, escándalo, resignación, etc., diluía el sentido de "cid", en vez de concentrarlo. Dejaba levantar cabeza a las dudas sobre si al de Vivar lo asistió Dios, el diablo o el acaso, cuando la diversidad de opiniones era incompatible con el consenso épico, con lo que el juglar debía y deseaba conseguir. Por tanto, lo polémico hubo de supeditarse al mito; como toda la realidad histórica, por lo demás. Así fue —imaginémoslo— como el juglar se vio forzado a desechar las malas soluciones y enderezar hacia la buena. Esta, como es fácil adivinar, consistió en ir integrando "Mio Cid" o "el Cid" en grupos de palabras donde la magia rítmica desarrollara la profunda energía del "otro lenguaje". A un nivel que permitiese la correspondencia simbólica de las significaciones. Así fue como llegó a acuñar fórmulas épicas magistrales, esas que saboreamos como sabias, como hermosas, porque tienen la eficacia del rito arquetípico: "Mio Cid Ruy Díaz, el que en buena nació", "Mio Cid Ruy Díaz, el que en buena cño espada", "Mio Cid Ruy Díaz, el buen lidiador"... Ahora bien, después de haber expuesto las soluciones que el juglar debió ir rechazando —con lo que hemos logrado ver claro por nuestra

parte —será bueno reconocer que el juglar no siguió nuestro proceso. Hay que confesarlo de plano. Y la razón es muy sencilla. Como intuitivo, le habría sido imposible apoyarse en un proceso lógico, la reducción al absurdo, que fue el usado por nosotros. Además, no lo necesitaba. Podía crear sin vacilaciones con seguridad sonambúlica, según su propio modo de pensar: el mitificador. En fin, que el juglar llegó a las fórmulas magistrales directa y rigurosamente. El ajuste del sintagma con el verso bimembre nos lo prueba.

Hemos revisado el tema del significante mágico, que desemboca en la composición, en el ritmo de la frase. Resulta que nos devuelve al verso bimembre como tendencia, es decir, al punto de partida. Que ahora calamos mejor, eso sí. Atendamos ya la otra cara del lenguaje empleado a fondo: su pauta o programación selectiva. El encantamiento por selección mitificadora no es menos interesante en el *Mío Cid* que el logrado con la expansión simbólica. Sólo en raras ocasiones se percibe. De ordinario, opera a nivel subliminal.

El lector, si es cuidadoso, se peca pronto de que en el Poema casi no hay descripción. Normalmente, el discurso no se expande por el espacio. Suprime los detalles sobre el paisaje, los interiores, los rasgos de los personajes, cuanto pudiéramos denominar escenario y fisonomía. Los momentos visualizables del relato no son nunca, por eso, verdaderas escenas sino *estampas*. Ha solido decirse, y con motivo, que el modo de contar es sobrio, muy castellano. Con todo, semejante verdad pertenece al nivel de la apariencia, y no impide que la selección funcione simbolizando, en lo profundo. Esto es lo que debemos considerar ahora.

Releamos hacia el principio del Poema, pues así ganaremos tiempo; al ejemplificar. El Cid, que marcha hacia el destierro, vuelve los ojos a su mansión de Vivar y mira. ¿Qué ve? ¿Todo lo que tenía delante? Ciertamente, no. “Vio puertas abiertas, postigos sin candados, perchas que están vacías...” etc., es decir, lo que manifiesta su destierro afrentoso. Eso es lo único que ve: símbolos. De ahí, la narración pasa, en su secuencia, a decirnos que: “a la salida de Vivar, tuvieron la corneja a la derecha, pero al entrar en Burgos, al lado siniestro”. Se elimina, pues, cualquier aspecto de la ruta. No hay mención de nubes, cerros, árboles, praderas, no sabemos si hace sol o está nublado. Pero tal poda descriptiva, que es sobriedad castellana, a no dudar, sí menciona el vuelo de la corneja. Ese detalle no lo omite el juglar porque es *míticamente significativo*. Predice que el exilio, en su conjunto, será para bien (agüero favorable, al emprender la marcha) y después, que cierto peligro acecha en Burgo (agüero siniestro). En seguida, sin dilatarse poco ni mucho, ya se nos muestra al héroe entrando en la ciudad. ¿Diciendo qué? Pues lo que tiene valor simbólico. El Cid desfila con sus sesenta pendones de escolta, mientras los burgaleses, avergonzados, disimulándose tras los balcones, lo ven desfilar. La contraposición es

dura: de una parte, el héroe que da la cara, la fraternidad viril de las lanzas mesnaderas, cada una con su "pendón" (banderola o dignidad personal); de otra, la pobre gente acobardada por miedo al rey, incapaz de afrontar la mirada de Rodrigo Díaz ni de emular el coraje de los pendones. ¿Y para qué seguir? Por el momento, ya cabe entender cómo funciona la pauta selectiva. Conforme elimina el paisaje y todo lo mostrenco, une los rasgos simbólicos entre sí, con lo cual los ilumina, les da sentido. La secuencia deviene el "hilo de luz" que realiza dicha magia (empleo la designación "hilo de luz", que me parece apropiada, tomándola de Bécquer. El le puso ese nombre y llegó a emplearla conscientemente, como técnica). Ahora bien, al mismo aclarar la mitificación selectiva, captamos nuevas pistas; nos damos cuenta de que el lenguaje secreto del *Mio Cid* es un laberinto interminable. Para columbrar algunos de sus pasadizos, estrujemos un poco las cosas.

1. El hilo de luz da sentido a los detalles eficaces al conectarlos pero es, por sí mismo, simbolización, estilo gesticulante, supersintaxis del idioma secreto. Actúa —hubiese dicho Ortega— como el cine, cuando pone a tranco rápido el invisible crecimiento de una planta y lo muta en ademanes notorios.

2. La andadura narrativa, aliviada de carga, deviene rápida. Pero precisamente por eso, permite y aun exige tomarse un respiro de vez en cuando, comedir. Ya lo sabemos de atrás, y aquí está una de las causas por las cuales la energía mitificadora es de corriente alterna. Pues bien, la muestra que estamos manipulando, nos lo confirma. Después de haber seleccionado detalles reales y hacerlos símbolos, sobreviene el respiro, tras contraponer al Cid con los burgaleses. En vez de seguir hacia adelante, introyectando exterioridades, la narración se detiene, con lo cual, inevitablemente, cambia la dirección y es proyectado hacia fuera lo último que se recolectó, el contraste, volviéndolo sabiduría épica, consenso. De ahí la forma lapidaria con que finaliza la estampa de la entrada en Burgos. "Todos los burgaleses —leemos— murmuraban "una razione", la cual, naturalmente, garantiza su certidumbre merced al ritmo: "¡Dios, qué buen vasallo, si hubiese buen señor!".

3. En el trozo que venimos analizando, hay otras menciones cuyo sentido simbólico tiene secuencia propia, sin perjuicio de estar armonizada con la recién vista. Por ej.: los 60 pendones valen como un múltiplo de 3 de signo favorable. Pronto entrarán en juego con otras cifras de igual referencia: con los 9 días de plazo (un 3 por 3 siniestro) y con su poderoso conjuro, los 9 años de la niña que salva al Cid. Como sabemos, el 3 y sus múltiplos pertenecen al arquetipo del proceso revelador y se apoyan en el formante pertinaz de los 3 metros. Del mismo modo, las puertas y postigos, los dos agujeros, la contraposición del Cid con los burgaleses y la comedida "razone" pertenecen al proceso binario, creador, y emergen al compás del verso bímembre. Insinuemos sólo, pues no hace falta más, que esta armonización de los procesos con el

vuelo de las aves y con la *puerta* —es decir, con arquetipos de orden figurativo— evidencia la tramazón del laberinto. Aunque el texto no poseyese más símbolos —y no sucede así— las posibilidades de síntesis, metamorfosis, manejo paralelo, inversión, etc., serían ya inagotables.

4. Anotemos el primer incremento simbólico perceptible. La fatalidad de los 9 días no sólo suscita el conjuro de los 9 años: lo matiza, merced a la inocencia de la “niña”. Además, genera una reacción de la andadura, puesto el héroe ha de abandonar Castilla antes de que se cierre el plazo. Entonces, del madrugar brota un símbolo de urgencia: el *canto del gallo*. Y la creación lingüística es una vez más segura, propia de un gran poeta. Los gallos no cantan temprano en el Poema sino “aprisa”. Por lo demás, los poetas y la mitología saben de siempre que el gallo es el “nuncio canoro del sol”, luego la introducción de los gallos cantores en el texto va a desplegar un simbolismo de extraordinaria importancia. Complejísimo, pues el *sol que sale*, como imagen de la *buena suerte* del Cid, llegará traído o anunciado por los gallos, pero a la vez, cual metamorfosis de la puerta. Mas estos hilos de la trama hay que seguirlos desbordando el principio del Poema, por el texto entero, aunque sea sumariamente.

5. En su primera mención, las “puertas abiertas” y los “postigos sin candados” integran la serie de marcas ignominiosas, por lo cual su sentido simbólico negativo parece detenerse a dicho nivel. La segunda mención —las ventanas de Burgos— tampoco ahonda mucho. Son demasiadas ventanas. El sentimiento expresado, como unánime, resulta escueto. Con todo, las ventanas ya suenan “finiestras”, un significante parecido al de “siniestras”, lo cual no debemos echar en saco roto, como el gramático, dado que el sonido y sus ecos pertenecen al “otro lenguaje”. Eso sí, cuando el héroe llega a su posada habitual en Burgos y halla *cerrada la puerta*, dicha tercera mención cobra el más profundo sentido. Tras la puerta cerrada está el destino del Cid. El símbolo, pues, funciona cual enigma. La puerta cerrada, diría un nigromante, es “hermética”. Abrirla sin más, rompiéndola, puede llevar al desastre. Hay muchos cuentos que nos lo revelan. El Cid lo entiende a tiempo. Se lo dice la “niña”, una proyección del alma cidiana, para la psicología profunda. El héroe, entonces, renuncia a la violencia, invoca a la Madre celestial, acampa a la orilla del río. (También la espera al lado de la corriente, encierra un valor simbólico). Pues bien, lo que trae el curso de los acontecimientos es la “casualidad” de que Martín Antolínez lo abastece. El Cid, “poniéndose a tono”, inventa el ardid de las arcas y consigue dinero de los judíos. Así, a lo largo de la noche de Burgos, con todas sus idas y venidas, el héroe resuelve el enigma: conserva sus energías de guerrero pero las muta en treta, en eficacia inteligente. Hace positiva su “sombra”, la incorpora al “sí mismo”. Todo esto ya lo analizamos en otra ocasión y no hace falta explicarlo. Además, el viaje heroico por la noche ha sido muy divulgado por los sico-

analistas; a propósito de Jonás y en torno a varios mitos análogos. A tal saber nos acogemos, para no hacernos enfadosos. Lo cierto es que la noche cidiana se prolonga con las pesadillas de sentirse atrapado si el plazo se cumple, y no termina hasta que el héroe amanece fuera de Castilla. Entonces, asalta un pueblecito, Castejón. Con todo éxito, pues da la casualidad de que los moros, al salir a su trabajo, han dejado las puertas abiertas. También da la casualidad de que empieza a salir el sol. ¿Qué hay bajo esta apariencia de datos reales?

6. Fijémonos en que se da la conjunción de 3 símbolos: 1º, las *puertas abiertas*, que si las desligamos de la ocasión objetiva, significan un porvenir promisorio; ése al que nos seguimos refiriendo al decir de alguien que "tiene abiertas todas las puertas", debido a sus méritos; 2º, el *sol* está saliendo, inicia su carrera ascendente. "Apuntaba", dice el texto; 3º, el *desterrado*, "exido" o "salido" de Castilla, empieza sus aventuras; luego ésta, inicial, seguramente "apunta" hacia lo que serán las posteriores.

Conviene despejar por entero el sentido de las puertas abiertas. En Castejón se ha vuelto a la primera forma del símbolo, a la que tuvo en Vivar, mas ha cambiado el signo; ahora es positivo. Por tanto, el enigma de la puerta hermética fue bien resuelto, el porvenir del héroe ya está "bien orientado". Termina la incertidumbre, el peligro de equivocarse. De ahí la metamorfosis de la puerta a sol naciente.

Así mismo, debemos resolver la cuestión previa de la exclamación. "Salía el sol, ¡Dios, que hermoso *apuntaba!*", leemos. Ciertamente, la forma exclamativa, juglaresca, resulta eficaz y sobria, hace innecesaria la descripción del amanecer. ¡Aceptado! ¡Jamás lo negaremos! Pero semejante enfoque del estilo corresponde a la apariencia. En otro nivel, se nos hace palmario que la mitificación ha eliminado lo mostrenco pero conserva el detalle simbólico: la salida del sol. Luego el hilo de luz, intuitivamente, puede captar la maravilla sincrónica de que el salido de Castilla tenga ante sí abiertas las puertas cuando el sol sale.

7. La maravilla sincrónica del amanecer demuestra el orden del mundo, no sólo por sí misma, dando sentido a la "coincidencia", sino como cumplimiento de presagios. Del de la corneja, a la salida de Vivar, y de las tres profecías que advienen luego, remachándolo: la del Cid a Minaya, la del judío Raquel y la hecha por el arcángel Gabriel al héroe, en sueños. Esta, por ser la tercera, alcanza la forma definitiva y más ambiciosa. He aquí las palabras angélicas: "Cabalgad, Cid, buen Campeador, porque nunca *en tan buen punto* cabalgó varón". Por tanto, en el verso 457, cuando el sol empezó a salir y "apuntaba", se cumple lo anunciado en el 408: el desterrado tiene buena suerte y la seguirá teniendo porque los astros le son propicios. El juglar, manejando a fondo la magia del idioma, fundiéndola en uno con la del orden providencial del mundo, da una significación doble a la voz

“apuntar”. Superficialmente, la de “salir”, la que recoge Menéndez Pidal en su *Vocabulario*: “APUNTAR, verbo neutro, ‘empezar a aparecer’, *apuntar el sol*, 457...”. Sin embargo, el gramático no relacionó dicho verso con el 408. Sus métodos no le dejaban. Así que recogió aparte: “PUNTO, masc., ‘momento’ en términos de astrología, *en buen punto... en tan buen punto*, 408”. En fin, que la bisemia de *apuntaba el sol* (“salía” y “salía a punto”) se le escapa. Nosotros debemos salvar esa omisión, y afirmar que la bisemia es el gran alarde estilístico del verso 457; no el haberse ahorrado la descripción del amanecer, que constituye un acierto de menor cuantía.

El prejuicio realista ha impedido entender, igualmente, el doble sentido del adjetivo “hermoso”. ¡*Qué hermoso salía!* no se refiere tan sólo a la *belleza* del sol naciente. En el fondo, significa: ¡*Qué encantadoramente salía!*, ¡*Con cuánto poder mágico!* Ya vimos atrás que el Cid *era hermoso sonriendo*, o dicho de otra manera, que su sonrisa encantaba a sus vasallos y de ese modo los hacía suyos. Por descontado: la significación profunda de FERMOSEO no figura en el *Vocabulario*. En verdad, no pertenece a la lengua común.

8. Desde la toma de Castejón, cuando el sol “apuntaba” hasta que termina el Cantar del Destierro, parece que el Cid hace muchas cosas. También nos da el texto una impresión de historicidad, por los nombres geográficos que cita y por ciertas personas que figuran en el relato. Semejante apariencia resulta amena, variada, así que el lector ingenuo *se distrae con ella*. Ahora bien, si leemos con atención, se nos revela lo esencial, que no puede ser más riguroso ni más simple: el Cid se instaló en Castejón para dejarlo en seguida; entonces tomó como base de operaciones otro pueblecito, Alcocer, pero tampoco Alcocer le satisfizo y al cabo de algún tiempo marchóse de allí; finalmente, estimó preferible un risco de la montaña y fue a posarse en el Poyo de Monreal, cerro muy bien emplazado y fortísimo, pero del que igualmente se cansó. Fijémonos en que son tres, ni más ni menos, los lugares donde el héroe puede arraigar y luego no lo hace. Por razones varias, que él explica a sus guerreros en cada ocasión pero que el texto reduce a una: “la tierra es angosta y extremadamente mala”. Dicha frase está valorada estilísticamente; reaparece, deviene un *leitmotiv*, luego expresa algo profundamente verdadero. Al Cid no le gusta la tierra donde está. No se siente atraído por el país. La oscura aversión crece tanto que, tras dejar el Poyo de Monreal, ya no se instala el Cid en ninguna parte. Va y viene de acá para allá, y vive al día, con la casa a cuestas, hecho un vagabundo. El enigma es tan abisal, tan misterioso, que las referencias superficiales al mismo toman cariz contradictorio. El héroe vence siempre, el botín cada día es más cuantioso, los repartos son justos, los mesnaderos viven “en la delicia”. Todo eso leemos. Pero entonces, ¿cómo explicar que una tierra que provee para tanto resulte hostil y repelente? Al término del Cantar del Destierro, el

héroe confía su estado de ánimo al conde de Barcelona. Fue su adversario mas ahora es su amigo. El Cid lo liberta generosamente para que pueda volver a su casa. Pues bien —dice el Cid— él es un desterrado, un "salido" de Castilla sin posibilidades de retorno mientras dure la saña del rey. Ahí radica su pobreza verdadera. A la tierra que tuvo no puede retornar y ésta por la que vaga le es ajena. Tal desarraigo sería espantoso, de no haber alcanzado el héroe una gran madurez. Se consuela con que las cosas seguirán así "mientras pluguiere al Padre", a su divina voluntad. Luego pueden cambiar cualquier día (incluso a despecho del rey). El héroe, pues, mantiene su confianza, al nivel de un humor sereno. La robustez del equilibrio queda probada por el estilo. La fe en Dios, ese "mientras pluguiere al Padre", va seguido de cierta frase irónica dirigida al barcelonés: "Ya os vais, conde, a guisa de *muy franco*" (porque recupera la libertad y porque a los catalanes se les llama "francos" en el Poema). El destino del héroe, como vemos, se ha replanteado, desde que no le llegó a Castejón, ni a Alcocer, ni al Poyo —a ninguno de esos lugares— el perdón regio. Y el Poema juega con el doble sentido de "franco" igual que hizo antes en el caso de "apuntaba". La magia lingüística y la del mundo deben coincidir y coinciden cuando se mitifica. Según eso, lo dicho por el Cid a Ramón Berenguer ya apunta a ir resolviendo el acertijo de ganar tantas batallas y perder sin remedio la del arraigo —en lo profundo, no quererla ganar—. No nos sorprendamos, pues, si al principio del Cantar segundo, ya está descifrada la paradoja. El héroe ha dejado las tierras del interior, ha pasado a Valencia. Y ahora, además de triunfar con las armas, como siempre, va asentándose a firme en los pueblos que conquista. Ama a la tierra valenciana, la mira como suya. Pues bien, el Poema explica mágicamente, y no de un modo utilitario y económico, por qué al Cid no podía gustarle la tierra aragonesa y le *encanta* la valenciana:

*Hacia la mar salada empezó a guerrear;
por oriente sale el sol y tornóse a esa parte.*

El destino solar del héroe, manifestado en aquel amanecer de Castejón, sólo puede realizarse plenamente en la tierra española por donde el sol sale: en Valencia. En cuanto un Cid clarividente intuye ese sincronismo, ya actúa con la seguridad de que el Padre ha dicho qué es lo que le place. De un modo providencial: creando el momento oportuno, en coincidencia con la revelación numinosa. Sí, se reconciliará con el rey, acaso podrá volver a Castilla, pero empieza a prever algo mejor. La *tierra prometida* por el sol que "apuntaba" en Castejón va a ser su *heredad verdadera*, no Vivar. El, el Cid, nació en buena hora, a punto para conquistar Valencia y hacerse inmortal con esa hazaña.

9) Podemos anotar de pasada algunos aciertos menores del lenguaje mitificador. Tal, el enigma de *la mar salada*, que para una lectura realista significa solamente el Mediterráneo. El mar es ilimitado y fluido, como el mundo. Para navegar por él hay que guiarse por los astros. Con todo, aun es más cierto que el héroe acredita su rango porque no confunde su estrella con las otras. Y un buen poeta, señor de las palabras eficaces, revela cuál fue *la verdadera historia* del Cid si la cuenta al nivel mágico de su destino, de su "buena suerte". Ahora bien, el juglar de Medinaceli llamaba "auze" a esa buena suerte cidiana, al destino providencial de don Rodrigo Díaz. Por ello, indagar en los valores simbólicos de "auze" puede coronar nuestros análisis; probando de una vez por todas que el Poema está bien pensado porque está bien escrito; que la creación idiomática es inseparable, en el texto, de la mitificación.

Cuando nuestro anónimo descubre qué es eso de que los judíos estén ambos "en uno", que el moro de allende los mares, el *fulano*, debe morir "a tres brazas del mar", o que *Mio Cid* significa "el maravilloso señor", el genio del idioma es para él lo que la Musa fue para Homero. Tratemos, pues, de vislumbrar cómo intuyó lo que la "auze" del Cid significaba en el lenguaje secreto, en "el otro lenguaje".

Empecemos por revisar lo averiguado por los gramáticos.

Según el *Vocabulario* de Menéndez Pidal, la voz AUZE significa en el *Mio Cid* 'ventura, suerte', "tomada en buen sentido". Por lo mismo, se nos precisa que el adjetivo debe usarse para el mal sentido ("mal auze") pero que decir "la buen auze", como hace en una ocasión el poeta de Medinaceli, 2369, es una incorrección gramatical. Ya tenemos, pues, al censor poniéndole reparos a la creación literaria, por si coincide o no esa forma con los textos de Berceo, el *Alexandre*, etc. Negándose a ver que el v. 2369 usa "buen auze" como un superlativo de lo maravilloso, nada menos que al iniciarse la batalla más estupenda de la gesta, la dada contra Búcar. Después que Minaya, renunciando a sus habituales estratagemas, ha dicho al Cid que esta batalla la dará el Criador por sí "y por vos, tan digno, que con él tenéis parte". Cuando el obispo don Jerónimo, que acaba de decir la misa de la Trinidad, pide el honor de las primeras heridas. Yo entiendo que un momento así, de tal fe mesnadera en el destino del héroe, exige que "auze" (buena suerte) se extreme hasta el paroxismo, y se diga "maravillosísima buena suerte" ("buen auze", en el Poema) para ponerse a tono con el consenso épico.

Sobre etimología, el *Vocabulario* prefiere *avicem*, falso positivo del diminutivo *avicella*, y recoge algún otro étimon que también se refiere a las aves, sin concederles tanto crédito: *avice*, *avitia*, *avis-pitium*. *Apicem* y ABC los da como infundios. No se relaciona "auze"

con la palabra "auge", del árabe *duj*, según Corominas, que significa apogeo de un astro'.

En cuestión de etimologías, lo serio, para los gramáticos, está en recoger cuantas se han supuesto (así acreditan erudición) pero prefiriendo una, y rechazando por principio que cierta palabra pueda tener al mismo tiempo varias etimologías. Pues bien, no niego yo que ese método, con el presupuesto de la filiación única, sea el mejor y el justo cuando se trabaja sobre las significaciones empobrecidas del lenguaje comunitario. Eso sí, me inclino a creer, desde el punto de vista de la estilística, que no debe aplicarse cuando se descifran los textos literarios, en especial, los míticos. El vate no usa signos convencionales sino símbolos, que tienen, por ende, multitud de significaciones oscuras, de "tendencias" cuya variedad se despliega ignorando el principio de contradicción. Para nosotros, pues, la voz "auze" significará en el *Mio Cid* cuanto el proceso mitificador va inyectándole, a medida que avanza:

a) El destierro entendido como *futuro favorable*, dado el agüero de la corneja, al salir de Vivar;

b) Preciado como el de un *guerrero invencible* por la tercera y definitiva profecía, la del arcángel ("cabalgad, Cid Campeador"), y

c) La buena suerte o "auze" llegará a todo su esplendor, a su "auge", cuando el héroe con destino solar combata en la tierra donde el sol sale, su tierra prometida desde la aurora de Castejón. Al conquistar Valencia, coronará el Cid su *destino maravilloso* y la voz "auze" habrá expresado su plenitud de sentido.

Precisamente porque "auze" implica a la vez esas tres direcciones significativas, constituye un símbolo.

La tendencia a) del símbolo hubimos de ver que está firmemente respaldada por la etimología. No sólo por la que prefiere Menéndez Pidal, según las leyes mecánicas del desgaste sonoro, sino por casi todas las otras que cita, en cuanto se refieren a un mismo distrito semántico: las aves, el vuelo de las aves, su interpretación o auspicio. La tendencia a), como vemos, vale cual creación idiomática acorde con la lengua comunitaria de entonces. En cambio, las otras dos tendencias simbolizan episodios del texto que la etimología de "auze" no deja prever. No obstante, nosotros observamos aquí algo muy curioso: que esas tendencias han aparecido en la lengua española con posterioridad a escribirse el Poema. Luego el juglar de Medinaceli, al enriquecer el sentido de "auze" en su discurso, se adelantó a su época gracias a la supersintaxis. Usó la lengua de después, no la que existía en aquel siglo. Esto lo acredita de señor de las palabras eficaces, autoridad del idioma, ingenio o genio creador. Ahora bien, dicha categoría la alcanza porque su relato no es invención novelesca sino mitificación épica; porque descifra la "auze" del Cid empleando el lenguaje a fondo.

En verdad, las tendencias b) y c) están vigentes ahora en el alma colectiva española, según acredita el habla popular, especialmente la de Andalucía. (Ahorraré entrar en detalles sobre la ejemplaridad andaluza en cuanto a expresar lo entrañable hispánico hablando, cantando y bailando. Desde hace un par de siglos, por lo menos, el hecho es abrumador). Pues bien, en Andalucía subsiste la vieja oposición entre *suerte* dicho a secas y significando buena suerte, y *mala suerte* con el adjetivo explícito por referirse al mal sentido. No sólo con estas palabras, que están trivializadas y significan de ordinario la casualidad favorable y la desfavorable. Hay otras dos, cargadas de aura, que significan respectivamente igual pero ahondan hasta el símbolo, y que son *ángel* y *malage*. Tiene "ángel" la persona que nos encanta, cuya presencia infunde optimismo. Por el contrario, es un "malage" quien nos entristece y nos deja sin esperanzas ni ganas de vivir. Ahora bien, el "ángel", como nuncio de ventura, sin dejar de ser alado como el pájaro, es de naturaleza celestial. Y *malage*, en su vaguedad semántica, resulta interesante como cruce oscuro de "mal-ángel" y "mal-auge", o sea, de lo demoníaco y de lo astrológico protervo. Es la síntesis del ángel malo y de la mala estrella.

Con los anteriores alcances, podemos entender cómo logra el Poema una plenitud simbólica de la "auze" cidiana. Evoca las más arcaicas imágenes y al par avanza por el futuro del idioma.

Con anterioridad, ya hemos visto casos en que, de otros modos, se dan en el Poema ciertas anticipaciones en el manejo del material lingüístico. Con atención especial fueron analizadas las que se nos iluminaron cotejándolas con el estilo valleinclanESCO. Semejantes rasgos deben ser apreciados por sí mismos pero también por el señorío idiomático que acreditan.

SOBRE LA MARAVILLA SINCRÓNICA

Lo notable de la maravilla mitificadora, en el *Mío Cid*, es el predominio del aspecto mágico sobre el religioso. En el Poema no hay milagros —intervenciones de Dios o sus mensajeros en la acción— pero sí muchos presagios y prodigios. Se caracterizan porque ciertos sucesos de orden objetivo, pertenecientes al mundo físico, armonizan con otros de índole síquica, dándose sincrónicamente en los prodigios y sincronísticamente en los presagios; o sea, relativizando el espacio los primeros y el tiempo los últimos.

No quiere decir lo anterior que el cristianismo no impregne el Poema del principio al fin y en todos sus niveles: creencia, práctica religiosa, conducta. El héroe y el mundo creados son ciertamente cristianos pero dentro del orden natural. Esto hace que, como referencia al cristianismo heredado, propio de la época, se hable de milagros y de santos; que al entrar en batalla, se invoque al apóstol Santiago,

pidiendo su ayuda. Sin embargo, en el desarrollo mismo de la obra, no hay trazas de cristianismo milagrero. Dicho infantilismo está cuidadosamente eliminado. En cambio, Dios manifiesta su poder, su bondad y su justicia como Providencia, es decir, de un modo recatadamente religioso y ostensiblemente mágico. Hechos normales, que se dan a diario, resulta que en el *Mio Cid* se cargan de sentido, por coincidir con momentos interesantes de orden espiritual. Desde luego, los presagios y prodigios pueden descifrarse, a tenor del código del simbolismo arcaico. Y cuando se les descifra, dicen algo sin duda aplicable al hecho anímico paralelo, puesto sincronismo es como equivalencia, dentro de la armonía del universo. Por tanto, el héroe providencial acredita que lo es mostrándose clarividente. Entiende los signos mágicos y a ellos acompasa su conducta, porque los intuye de un modo oscuro, porque le resultan claros o porque llega, incluso, a atraerlos y provocarlos. De ahí que las hazañas del Cid, como actos de veras heroicis, exhiban su magia en lo inmediato, sin perjuicio de que el héroe merezca triunfar por generoso e inteligente, por mesurado, por piadoso.

Para percatarnos del alto nivel que tiene la magia en el *Mio Cid*, lo más sencillo es cotejarla con la magia de los pueblos salvajes, y en seguida, con las filosofías que han desarrollado sistemáticamente la idea del sincronismo. De ambas comparaciones sale favorecida nuestra gesta, que se equilibra muy bien entre dichos extremos.

En el mundo de los pueblos salvajes, la creencia mágica reina despóticamente, sin limitación. De partida, ni la religión ni la crítica racional, que aún no existen, pueden coartarla. Por eso, ningún hecho tiene para el salvaje una causa objetiva. La enfermedad o la muerte de una persona, la inundación, el huracán son siempre debidos a la voluntad de algún brujo, de algún espíritu. Debemos reconocer que el salvaje, cuando intenta descifrar los acontecimientos, se apoya en símbolos del inconsciente que ya nos constan: el vuelo de las aves, el sol saliente, los números, etc. A tal respecto, hace igual que el anónimo de Medinaceli. Sin embargo, la magia del salvaje no es menos infantil que la religiosidad milagrera, pues se desliza del sincronismo a aceptar una causa síquica de los hechos naturales. A rajatabla, en todos los casos, da por cierto que el mago, al movilizar la energía del espíritu, influye en las cosas. En cambio, el providencialismo del *Mio Cid* no incurre en semejante exceso. Su sincronismo es pulcro y, por otra parte, compatible con que los hechos de la naturaleza tengan una causa de su mismo orden. Por ej.: cuando en la corte de Toledo irrumpe Asur profiriendo insolencias, esa grosería tiene su causa, que el texto nos dice: Asur ha bebido copiosamente y está borracho. Sin embargo, "llega a tiempo" de que sus injurias al Cid originen un tercer duelo, y tal oportunidad sí es prodigiosa. Señala hacia la justicia providencial que

se va a hacer en la corte. Con todo, el rigor mágico del Poema no se detiene aquí. Recordemos que en la corte de Toledo se dieron otras muchas "casualidades" del mismo sentido: eran las terceras convocadas por don Alfonso en su reinado, los emisarios de Navarra y Aragón acudieron también muy a tiempo, y ya las espadas del Cid, al ser desnudadas ante la corte, habían resplandecido como el sol. La demanda escalonada, pues, fue coincidiendo con toda una serie de acontecimientos. Pues bien, al acumularse las coincidencias hasta el punto de exceder en número a las previsibles —a las que un científico podría admitir según el cálculo de probabilidades— se nos evidencia que tales sincronismos no son fruto del azar sino prodigios con sentido. Ciertamente, en el Poema no existe el menor atisbo del cálculo de probabilidades, que es un concepto de la ciencia actual, pero se da un tipo de evidencia que no por intuitiva desmerece cual persuasión, y es la magia reveladora del 3. Un hecho y hasta dos podrían ser fortuitos en el mundo del *Mio Cid*, pero tres ya constituyen una maravilla indudable. Y bien puede suceder, asimismo, que lo aparentemente único esconda una esencia ternaria; así, la niña que se aparece al Cid en Burgos es *una* pero tiene *nueve* años (3 por 3).

Esta pulcritud del Poema en su manejo del sincronismo permite efectos estéticos y mágicos muy matizados. La forma ternaria, persuasiva de modo inmediato, hace que lo contado a su compás nos guste, incluso en los casos en que la magia no se nos revela como tal y opera subliminalmente. Otras veces, el sentido mágico se nos hace evidente, luego la persuasión se nos da en los dos ámbitos: el de la belleza y el de la creencia. Y sobre lo ya considerado, cabe una matización inagotable del interés, resultan posibles ciertos virtuosismos de la perspectiva, según que la revelación ternaria del público vaya al compás de la propia del narrador, de la del héroe, etc. Ahora bien, nuestro anónimo de Medinaceli, con su ingenuidad de primitivo, maneja la revelación ternaria del modo más sobrio y sutil. Evita explicarla, de tan obvia que la considera. Por lo mismo, logra un texto magistral. Estéticamente, gracias a lo depurado de la escritura. Trascendentalmente, porque el recato mágico armoniza insuperablemente con la religión cristiana a su nivel más elevado: al de esa divinidad enigmática intuida en el misterio de la Trinidad: el *Deus absconditus*. La vivencia del arquetipo ternario, de intensificarse, puede actuar como revelación numinosa. Por desgracia, también la debilitan el prejuicio y la lectura distraída. A quien le sucede así, el *Mio Cid* le parece realista.

Debe insistirse en la singularidad del Poema, puesto la magia del salvaje, ruda y mal perfilada, sigue siendo la que predomina. Acecha siempre su oportunidad. Con ocasión de las guerras y catástrofes del siglo xx, se ha podido comprobar el rebrote de las supersticiones más aberrantes.

El pensamiento filosófico, desde la Grecia clásica y la vieja China,

La admitido comúnmente pero con distintos alcances la armonía del universo, luego la existencia de la "simpatía" o relación no causal entre lo externo y lo síquico. Jung, a quien tomaremos por guía, escribió sobre el tema un libro muy interesante: *La interpretación de la naturaleza y la sique* (trad. esp. de B. Aires, Paidós, 1964).

Desde Hipócrates y Filón, pasando por renacentistas como Teofrasto, Pico de la Mirandola, Paracelso y otros, hasta llegar a Leibniz y Schopenhauer, hay una línea de pensamiento occidental cuya explicación de la "simpatía" presupone, como *exigencia*, el ente metafísico. Dios, como causa primera, origina los paralelismos armoniosos de los seres creados entre sí. Los nexos simpáticos se miran, por ende, como distintos de la relación de causa a efecto. Pues bien, en griegos y renacentistas, la galanura expositiva y una simplicidad conceptual que no se enreda en detalles hizo sugerentes sus elucubraciones, sin pasar de ahí. Pero en Leibniz, que aspiraba a un rigor más grande, la exigencia metafísica dejó al descubierto sus riesgos. La armonía universal toma en Leibniz la modalidad extrema de "armonía preestablecida", así que la causalidad entre las cosas se niega en redondo. A su vez, el sincronismo deviene absoluto, ergo absurdo. Por ej., cuerpo y alma sólo funcionan de acuerdo porque son como dos relojes sincronizados. E igual ocurre en las relaciones de unas mónadas humanas (o almas) con otras. Las almas no pueden influirse porque están cerradas ("no tienen ventanas") pero siempre concuerdan. Lo descomunal de toda esta concepción minimiza la vertiente psicológica del sincronismo. Con todo, en Leibniz se da, a propósito de la "representación inconsciente" de las cosas por la mónada. Es posible —dice él— debido al saber y a la voluntad de Dios.

El pensamiento chino, sin presupuesto metafísico, desarrolló desde un principio el punto de vista de la psicología. Su continuidad en tal sentido resulta notable, frente a lo escaso y oscuro de esa misma tendencia en Occidente (Heráclito, la astrología, la alquimia). También la perspectiva psicológica exige su presupuesto peculiar, de modo inexorable: es la interpretación antropomórfica. Sin ella, los hechos naturales jamás revelarían su sentido.

Los pensadores chinos organizaron sus ideas sobre la armonía universal a partir del concepto de Tao. Los jesuitas, primeros exploradores de aquella cultura, tradujeron Tao por "Dios", pero Jung rechaza tal equivalencia y acepta la opinión del sinólogo R. Wilhelm, amigo suyo, que traduce Tao por "significado" o "sentido". Esta corrección del sinólogo le parece "genial" a Jung. En seguida, Jung nos informa de que Lao Tsé designó al Tao como "la nada" e ilustró el problema con curiosos ejemplos: "Moldeamos la arcilla para hacer ollas pero su utilidad está en la nada de que hacemos el hueco. Para hacer una casa perforamos en los muros puertas y ventanas pero es en la nada que hay

entre los muros donde está la utilidad. Por eso, el algo produce realidad, la nada produce utilidad". Tal "nada", observa Jung, es evidentemente "finalidad", "significado". Se le llama "nada" porque no se manifiesta de por sí en el mundo de los sentidos. Estos perciben únicamente la "realidad" de "algo". De otro pensador, Chuang Tsé, cita unas palabras que redondean las del venerable Lao Tsé: "El Tao (significado) se oscurece cuando fijamos nuestra vista sólo en pequeños fragmentos de la existencia". Y sigue Chuang Tsé con que el "ojo interno", el "oído interno" son los que permiten "penetrar en las cosas". Ahora bien, comenta Jung: "eso es notoriamente una alusión al saber absoluto de lo inconsciente".

Por nuestra parte —y yendo al bulto— diremos que lo decisivo está en lo bien que entendería un taoísta el *Mio Cid*, de ponerse a leerlo. Tropezaría con la niña de Burgos y exclamaría: —El bulto de la niña, este algo, produce una impresión de realidad, es realista; pero ¿cuál es su Tao, esa nada que no puede verse con el ojo exterior y estoy captando con el ojo interno? Sin duda, sus "nueve años", que contrarrestan el plazo fatal de los "nueve días". Así, ya no entiendo mal un pequeño fragmento de la existencia del Cid, puesto lo relaciono con otras cosas y veo claro para qué sirve la niña. Y nuestro taoísta seguiría descifrando el sentido del sol que "apuntaba" en Castejón hacia el Cid "salido" de Castilla; y el dilema del requiebro; y por qué el héroe tiene dos espadas, la clara y la oscura; etc. Todo porque el rigor mitificador del *Mio Cid* y la finura psicoanalítica del Tao encajan perfectamente. Ni más ni menos. En cuanto a las doctrinas occidentales sobre el sincronismo, no pueden compararse con el *Mio Cid* tan resumidamente como el Tao, por lo desigual y vario de sus alcances. Sin embargo, es obvio que la exigencia metafísica no funciona en el Poema con rigor extravagante. ¡Ventajas de la intuición épica, tan flexible, sobre la reflexión erudita! Además, con muy buen olfato, el juglar sabía relativizar lo monolítico. Se ha celebrado su comprensión socarrona de la religiosidad beligerante, cuando le hizo decir al héroe: "Nos, desde aquí, veremos cómo lidia el abad". (El guerrero, profesional de las armas, observará pasivamente, cambiados los papeles, cómo combate el obispo). Pero las compensaciones no siempre son fruto del humor. Hay otras más sutiles, mágicas. Así, en la oración de doña Jimena, las tenaces referencias a Dios como "omnipotente" (a su voluntad) fueron matizadas incluyendo en la serie a los tres Reyes Magos, con sus tres dones, que significan el horóscopo de Cristo. Menéndez Pidal notó, a propósito de tales Reyes, la originalidad histórica. El juglar —decía— se anticipó a toda la poesía de Europa con semejante cita. Eso sí, su positivismo no le dejó a don Ramón percibir lo mágico ni siquiera en los Reyes Magos. También nos consta de antes que el héroe del Poema desplaza sus invocaciones hacia la correspondencia simbólica. De ahí

que cuando usa ardid es recurre al "Creador" (de situaciones), y que sea muy suyo dirigirse al Dios que "está en lo alto", o sea, al *panoptes*, el que desde lo alto lo ve todo. Por otro lado, el héroe pedía, rogaba al arquetipo de la Diosa Madre, a la "Gloriosa". A ella le unía un vínculo emotivo. Sin perjuicio de que este héroe, tan virilmente logro, poseyese un ideal femenino personalísimo, dado que supo en lo profundo que Jimena era "su alma". De todo resulta, como veíamos anteriormente, que el *Mio Cid* supera el dogma al nivel de rutina y lo vive al más íntimo de misterio trinitario.

¿En qué se nos resumen los cotejos que hemos efectuado? Sin duda en que podemos afirmar, con fundamento, el decoro de la magia en el *Mio Cid*. Lo mismo la de su lenguaje a fondo que —más en concreto— la de su sincronismo providencialista. Intuitivamente, la armonía del mundo se realiza sin violentar los hechos que se van seleccionando. El hilo de luz evidencia su sentido. Entonces, permite urdir la fiel historia de un personaje real inexplicable lógicamente; de un guerrero que no perdió una sola batalla ni por casualidad, y que mutó un destierro injusto en conquista de Valencia. Ya en otra parte (*Indagaciones épicas* S 19) hice ver yo que un maestro de la historia como Leopoldo von Ranke acude a las mismas magias de selección estilística y evidencia sincrónica para referir la vida auténtica de San Ignacio de Loyola; de aquel militar inválido, herido en ambas piernas, que leía en su lecho las vidas de San Francisco y de Santo Domingo, y que acabó fundando la Compañía de Jesús. Tampoco Ignacio, tal como el historiador refiere su vida, tiene apariciones celestiales, pero sí experiencias numinosas, como la revelación de la Trinidad en Manresa. En el texto del juglar como en el del historiador, la maravilla brota de lo más entrañable del espíritu, de la última de las "moradas" (con permiso de Santa Teresa).

Insistiendo en esa magia de los grandes historiadores, tan parecida a la del *Mio Cid*, también glosé el caso de Américo Castro, lo mismo de aleccionador o más que el de von Ranke. Castro descifra hechos que le permiten entender el pasado de España cual drama vivido, y por añadidura, adentrarse en el sentido del porvenir hispánico. Gracias a esas confrontaciones con el método y los logros de la historia bien orientada, valoré yo la actitud intuitiva del juglar como vigente y como precientífica o científica, a fuer de rigurosa. Pero ya entonces adelanté un poquito más, apoyándome en cierto texto de Werner Heisenberg, autoridad indiscutible en física nuclear. Que la física es una ciencia, y aun "la ciencia" en su más estricta acepción, no lo discute nadie. No pasa como con la historia. Pues bien, en el caso de Heisenberg, tropezábamos con que sus intuiciones —que le permitieron luego descubrir la tercera constante del mundo de la naturaleza— seguían el mismo proceso arquetípico con que se nos cuenta, en el Poema, lo que pasó

en la corte de Toledo. En fin, que el ejemplo tomado de Heisenberg afectaba directamente al “saber absoluto” de la magia, al del inconsciente o como queramos llamarlo. Y no porque el historiador, desde su vida, entienda *otra vida*: la de un héroe o la de un santo; sino debido a que el físico, desde su interioridad *espiritual*, halla por “simpatía” cierta ley de la física. Por eso, volveremos de nuevo a Jung para ampliar las perspectivas actuales —sicológica y física— sobre los hechos no causales y sincrónicos. Por cuenta propia no lo podríamos hacer.

Como prefacio a su libro ya mentado (*La interpretación de la naturaleza y la sique*) reconoció Jung que el tema era oscuro y estaba sembrado de prejuicios. De aquí su actitud modesta: la de aclarar “algunos” de sus múltiples enfoques, en lo posible. Además de oscuro, el tema era arriesgado: “trata de cosas que no suelen mencionarse en voz alta por no parecer ridículo”. Luego hace falta, para abordarlas, un gran coraje intelectual, ese que es propio del verdadero hombre de ciencia, capaz de enfrentarse con los dogmas, viejos y nuevos, con la cautela de los solemnes y con la frivolidad de las mayorías. Reconozcamos, pues, a Jung, su rango de gran heterodoxo del siglo xx y veamos adonde llega,

Parte Jung de que la física nuclear ha echado por tierra la idea de una validez absoluta de las leyes naturales, convirtiéndola en relativa. Hoy se tiene a las leyes naturales por verdades estadísticas. Resultan completamente válidas cuando se trata de magnitudes macrofísicas, pero en el ámbito de las magnitudes ínfimas “el pronóstico se vuelve incierto o imposible”. Esto significa que el nexo vigente entre ciertos sucesos puede ser en determinadas circunstancias de índole no causal y “exige otro principio explicativo”.

En verdad, las ciencias naturales fueron reuniendo “casos raros”, inexplicables según el principio de causalidad, que al ser descritos con minucia aparecían como “únicos”. Los más incómodos para la ciencia establecida fueron los casos raros “efímeros”, cuya aceptación dependía de que el observador mereciera ser creído, por su competencia y su probidad. Ahora bien, buscando un campo donde los hechos acausales existan y sean observables, Jung lo encuentra en el “mundo del azar”. El azar presenta hechos donde la relación causa-efecto resulta inconcebible. Y que vale la pena de estudiar cuando se acumulan. Entonces, sugieren “una tendencia a la formación de grupos aperiódicos”. Las acumulaciones, sobre las que se ha reunido un material abundantísimo, constituyen una prueba decisiva de conexión acausal, para Jung, siempre que cumplan los siguientes requisitos: 1º, darse por encima del número que exige el cálculo de probabilidades. 2º, A tal distancia espacial o temporal que no pueda tratarse de fenómenos de fuerza o energía; porque el espacio no las aminore en proporción al cuadrado de la distancia, ni la futureidad sea óbice para que ya existan real-

mente. En los experimentos de Rhine, con las cartas y los dados, los resultados suelen ser positivos pero de un modo decreciente, a medida que el entusiasmo y la novedad cedan ante el aburrimiento. He aquí, pues, un rasgo más —el 3º— de las acumulaciones acausales: su función cognoscitiva exige un factor emocional. (Personalmente, Jung había comprobado también en su clínica de psicoanalista que los sueños profundamente reveladores, si se dan, acaecen en la noche siguiente a la primera sesión del enfermo con su médico. Con posterioridad, la rutina hace que se vaya opacando el "saber absoluto" del inconsciente).

La crítica junguiana a los requisitos antedichos se resume en que el tiempo y el espacio son "elásticos" y no existen por sí mismos. Están "puestos por la conciencia". Son conceptos hipostasiados provenientes de la actividad discriminatoria de la mente consciente. Forman las coordenadas indispensables para la descripción de la conducta de los cuerpos en movimiento. Su origen es síquico, y ello "parece haber sido la razón que movió a Kant a concebirlos como categorías *a priori*". Pero si el espacio y el tiempo sólo son propiedades aparentes de los cuerpos en movimiento, producidas por las necesidades intelectuales del observador, entonces su relativización por una condición síquica deja de ser un milagro.

Tras mucho acopio de materiales cuya reseña no cabe aquí, aunque sea interesantísimo, llega Jung a precisar su terminología y el contenido conceptual que tiene. *Sincronicidad* (la voz que él prefiere) nada tiene que ver con *sincronismo*, que es mera simultaneidad de dos acontecimientos. Sincronicidad significa, en primer término, "simultaneidad de un estado síquico con uno o varios acontecimientos externos". Los hechos externos "aparecen como paralelos significativos del momentáneo estado subjetivo". También significa sincronicidad que la vivencia no es rigurosamente sincrónica con los hechos externos. Suele darse un poco antes o algo después. Jung no toma en cuenta dicha diferencia temporal, pequeña, cuando prevalece la fisonomía telepática de lo conectado, o sea, una gran distancia espacial. En cambio, no llama *sincrónicos* sino *sincronísticos* a los hechos cuando ciertos acontecimientos futuros "son vividos como imágenes síquicas en el presente".

En todos estos casos, dice nuestro guía, parece existir un saber *a priori* que no admite explicación causal. Siempre una imagen inconsciente entra en lo consciente (directamente o bien simbolizada, insinuada) como *sueño*, *ocurrencia* o *premonición*. Siempre una situación objetiva coincide con ese contenido. Y se da un factor afectivo, al que ya se refirieron Avicena y Alberto el Magno. (Esto último explicaría lo mismo los sueños y visiones de quien tiene deprimida la conciencia, que la seguridad sonambúlica del creador inspirado, en quien el entusiasmo funde en uno, como superconsciencia, lo consciente y lo inconsciente).

De todo lo anterior resulta que el mejor método para investigar la sincronicidad es acudir a los números, en especial los cuatro primeros, por lo que tienen de arquetípicos los procesos que se desarrollan conforme a ellos. Son idóneos para analizar lo que tiene igual origen. (En otro momento de este prólogo vimos ya lo que dice Jung sobre los números). A la técnica de los números acude el *I Ching*, que emplean los chinos para descifrar el sentido de los sucesos.

El caso de ciertas personas que recuerdan algo de lo que les acaeció durante un síncope, completa las ideas de Jung en cuanto a que dicho saber se emancipa del cerebro, donde está localizado el saber consciente, y aun se aparta del cuerpo entero. Algunos sincopados ven a los demás y se ven a sí mismos como si mirasen desde el techo de la habitación. También trae a cuento Jung las observaciones de von Frisch sobre las abejas. Que haya comunicación en las abejas tal como von Frisch lo constata, nos pone ante el hecho de que el sistema ganglional realiza aparentemente los mismos actos que nuestra corteza cerebral.

Sacando las conclusiones definitivas, resume Jung, diciendo:

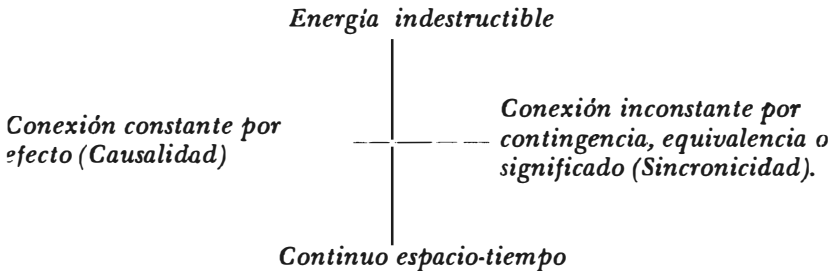
“Fuera del campo del paralelismo sicofísico, que aun no estamos en condiciones de entender, la sincronicidad no es un fenómeno cuya regularidad sea fácil de demostrar. Uno resulta tan impresionado por la desarmonía de las cosas como por su ocasional armonía. En contraste con la idea de una armonía preestablecida, el factor sincronístico postula únicamente la existencia de un principio necesario para la actividad cognoscitiva de nuestro intelecto, principio que podría agregarse como cuarto a la tríada ya reconocida de espacio, tiempo y causalidad. Así como esos factores son necesarios pero no absolutos —la mayor parte de los contenidos síquicos son no espaciales, el tiempo y la causalidad son síquicamente relativos— el factor sincronístico demuestra poseer una validez sólo condicional. Pero a diferencia de la causalidad, que por así decir reina despóticamente sobre el cuadro del mundo macrofísico, y cuyo dominio universal sólo se ve socavado al llegar a ciertos órdenes de magnitudes inferiores, la sincronicidad parece ser un fenómeno primordialmente vinculado con ciertas condiciones síquicas, esto es, con procesos que tienen lugar en el inconsciente... Sir James Jean cuenta entre los sucesos sin causa que, como hemos visto, incluyen los de índole sincronística, la desintegración radiactiva. Dice así: ‘La desintegración radiactiva se ha presentado como un *efecto sin causa*, sugiriendo la idea de que las leyes últimas de la naturaleza no sean causales’. Esta formulación sumamente paradójica, brotada de la pluma de un físico, es característica del dilema con que nos enfrenta la desintegración radiactiva”.

Haciendo un verdadero apéndice, todavía se pregunta Jung por lo que significa la sincronicidad en la visión actual del mundo. Se trata, sin duda, de un concepto empírico, luego no exige presupuesto dogmá-

ico de ninguna clase. Y como los grandes dogmas vinieron siendo el espiritualismo y el materialismo, remacha Jung que el concepto de sincronicidad "no puede ser llamado materialismo ni tampoco metafísica". Contribuye, junto con lo averiguado por la física atómica, a ir creando un concepto unitario del ser. Espacio, tiempo y causalidad, la tríada de la concepción clásica del mundo, se completarían con el factor sincronicidad para formar una tétrada. Podríamos representarla por dos rectas que se cortan en cruz. Una sería la de Tiempo-Espacio. Otra, la de Causalidad-Sincronicidad. Desde luego, la sincronicidad, con su inherente cualidad de significado, crea una imagen del mundo "que poco menos que confunde". Su ventaja, eso sí, está en que posibilita un "factor sicoideo" en la naturaleza (Una materia en vías de espiritualización, una materia que ya es espíritu inconsciente, etc., pues los modos de entender un mismo hecho pueden ser varios). Por raro que todo esto nos parezca, "la sincronicidad no es más enigmática o misteriosa que los discontinuos de la física", advierte Jung a las mentes perezosas. (Por lo demás, si los físicos me están acostumbrando a creer que si viajo por el espacio con la velocidad de la luz puedo regresar con la edad que tenía y encontrar a mis nietos hechos unos ancianos, debo admitir que las profecías y presagios de la poesía mítica no son disparates. Desde este ángulo, es obvio que la nueva física y el psicoanálisis nos sensibilizan para gozar el encanto de los viejos mitos con una vigencia renovada. Y para leer el *Mio Cid* con tierna ironía, maravillándonos sinceramente de sus intuiciones, tan arcaicas, ingenuas y rigurosas).

Fruto de una serie de conversaciones entre Jung y Wolfgang Pauli, eminente físico, fue ponerse de acuerdo en una formulación del mundo tan aceptable para la ciencia del uno como para la del otro. Jung cuenta las cosas de este modo:

Pauli sugirió sustituir la contraposición de Tiempo y Espacio en el esquema clásico por la de Conservación de la energía (Energía indestructible) y Continuo espacio-temporal. Tal sugerencia me indujo a definir más detalladamente el otro par de opuestos, Causalidad y Sincronicidad, a fin de establecer cierto nexo entre esos dos conceptos heterogéneos. Finalmente, convinimos en el siguiente cuaternio:



EL PROBLEMA DE LAS HOJAS PERDIDAS

La copia única del *Mío Cid* no ha llegado hasta nosotros íntegramente. Al principio del Poema y en otras partes del mismo hay algunos huecos. Para el refundidor, esto constituye un caso de conciencia. La solución más sencilla, dejándose arrastrar por la inercia, es imitar la actitud severa del erudito: donde hay un hueco, se le deja como tal, perfectamente visible. A lo más que puede condescender un erudito, si es muy discreto, es a suplir las partes perdidas allegando lo averiguado según otras fuentes. Así procedió Menéndez Pidal, e intercaló algunos párrafos de la *Crónica de Veinte Reyes*, que prosificó el Poema, para dar continuidad a éste. Ahora bien, esta fórmula, altamente responsable, degenera en solución híbrida si se acoge a ella el refundidor, como si tal cosa. La refundición se hace para servir al público, a fin de que a éste le resulte accesible una obra medieval. Por tanto, cuanto perturba la continuidad de la lectura, pone en riesgo la lectura ingenua, popular. De ahí que, por mi parte, haya asumido la otra solución, mucho más peligrosa para mí: versificar la prosa de la *Crónica de Veinte Reyes*, y aún más, corregirla en lo necesario para que se conserve el ritmo expositivo del Poema. La audacia que mi fórmula significa la reconozco. Sin embargo la asumo por estimar que es un compromiso ineludible.

Santiago, febrero-marzo de 1973.