

no deja de ser interesante observar que muchas de las críticas y sugerencias que formula Lope Blanch en 1968 ya habían sido hechas por Lenz en 1894 y esto no habla muy bien del desarrollo de la dialectología hispanoamericana que sigue cayendo en los mismos errores y esperando llenar los mismos vacíos de hace setenta años.

LEOPOLDO SÁEZ GODOY
 Universidad de Chile - Valparaíso
 Área de Humanidades
 Depto. de Lingüística y Filología

EDMUND DE CHASCA. EL ARTE JUGLARESCO EN EL "CANTAR DE MIO CID".

En el prólogo, declara el autor que nunca pensó que al intentar una segunda edición de su *Estructura y forma en el "Poema de Mio Cid"* iba a resultarle un libro tan diferente en tantos aspectos; sin embargo, agrega modestamente que "El original se conserva en lo esencial". Yo diría que hay que agradecerle al profesor de Chasca este nuevo intento, y que desde el original (ya de por sí un buen libro) hasta éste, ha sucedido que la hispanística ha ganado algo, que no tenía: un tratado que por rigor y simpatía, laboriosidad y tacto tenue, novedad y buena tradición, produce el milagro de enseñar a quienquiera que lo lee —lego o profesional— y cosas que agrada aprender; en otras palabras, el estudio del profesor de Chasca cumple con ese ideal de la crítica literaria: enriquece el objeto que estudia a la vez que lo hace más comprensible.

Sin embargo, la riqueza del tratado hace difícil reseñarlo. En efecto, se tocan aquí todos los puntos controvertidos de la crítica del Poema, y se agregan algunos. Lo cual, en la lectura de las 331 pp. del texto, es muy a beneficio del lector, porque cada detalle se integra, anclado por las sólidas determinaciones estructurales con que trabaja el autor. A pesar de lo cual, aquí no podemos hacer otra cosa que intentar dar cuenta de las instancias más salientes del trabajo, aunque no resistiremos a la tentación de señalar algunos ejemplos especialmente notable de penetración crítica de aspectos parciales del Poema.

El trabajo tiene como su fundamento la idea de que el arte juglaresco no es una suerte de casualidad "popular" y romántica, una inexplicable repetición del caso del burro flautista, y opone a la opinión de Rychner ("Lemétier de jongleur, le chant public, interdisent absolument la recherche patiente d'une expression singulière et originale" cit. por de Chasca, p. 15, n. 12) el punto de vista mucho más actual, más libre y creativo, de que para que un artista lo sea del todo, no necesita actuar cansada, grave y lentamente; justo la idea de "métier" es hoy la de un

hombre tan expedito y eficiente en el manejo material de su arte, que la belleza pueda ocurrirle "sin esfuerzo" en cualquier momento.

Sentado lo anterior, se preocupa el profesor de Chasca de un problema que es crucial para la crítica de la epopeya: el problema del género. Por cierto que la crítica depende enteramente del concepto del género que la ocupa, y el autor no esquivo internarse por esos terrenos, donde rechaza los intentos de algunos oralistas de utilizar una conceptualización no aristotélica para la epopeya. Discutiendo a A. B. Lord, dice: "No se trata de formas orgánicas por una parte (tragedia, p. ej.) y de formas inorgánicas por otra (epopeya). Se trata de distintas especies de organismos" (p. 29). Se acoge, en suma, a la buena tradición aristotélica, pidiendo que tragedia y epopeya se vean como géneros a la luz de su eficacia, tal como Aristóteles, reconociendo la igualdad de la virtud específica de los dos géneros, reconoce a la vez que la "manera" de cada uno de ellos da cuenta de sus diferencias.

Considerando la epopeya como un organismo, el autor la piensa teorizable dentro de los términos significado y significante. Sin embargo, encuentra que le hace falta agregar a las tres dimensiones que le señaló D. Alonso al complejo, una cuarta: el significado formal. El autor lo explica así: "En una estructura poética la palabra cobra, de distintos modos, y en mayor o menor grado, un significado especial, que se establece a base de su relación con esa estructura" (p. 47). Habría que decir en este momento que por medio de esta adición se posibilita la aplicación de algunas de las ideas de D. Alonso a los géneros pragmáticos, a los cuales habían sido hasta ahora incapaces de llegar.

Sobre los anteriores supuestos, se aboca el profesor de Chasca al estudio concreto del Poema, y determina como "tema" el restablecimiento de la perdida honra del héroe" (p. 62) y como "acción principal... la que el protagonista lleva a efecto, para rehabilitarse, a través de dos graves lances: el del destierro y el de la afrenta de Corpes" (p. 63). Al agregar que "El factor determinante es la relación entre el rey Alfonso y su vasallo Rodrigo Díaz de Vivar", completa el autor el grupo de sus más amplias caracterizaciones respecto del asunto. Digamos desde ahora que la exposición posterior del profesor de Chasca es de tal manera trabada y probatoria que, de negar estas determinaciones, la mayor parte de los hechos que cualquier lector nota sin más en el Poema, se vuelven incomprensibles o casuales.

Pasa luego el autor a caracterizar, a grandes rasgos, la disposición artística de la materia. El Poema progresa en forma varia; la primera parte "expone una acción militar", en la segunda "se desarrolla una acción doméstica y jurídica" (p. 83). Tres incidentes distintos corresponden a las tres masas arquitectónicas que señaló Menéndez y Pelayo:

destierro, afrenta, Cortés de Toledo. Hay zonas contrastadas: una íntima y una política. Hay acciones encadenadas y zigzagueantes: el Cid progresa en sus conquistas, y al ritmo de este progreso, Minaya va y viene con embajadas al rey. Galopa la mesnada. Los gallos anuncian amaneceres. Se ganan batallas, se yerran golpes. El juglar sugiere movimientos enumerando lugares; muestra a un Cid que duda primero de su destino (vv. 220, 373) y luego afirma su fe (vv. 1.639-43); despierta la expectación de su público; introduce el humor en los episodios del Conde de Barcelona, del león, de las arcas de arena. Y todo ello aparece clarificado, valorado, situado por el autor de nuestro tratado (pp. 81-103) fiel a su invariable perspectiva: "No hay parte de una creación, desde la más mínima... hasta la más completa, es decir, el poema entero, que no exija la actividad formadora del juglar" (p. 81).

El contenido del capítulo v (Creación y estilo) es la tesis de que el juglar es un gran poeta, cuyo estilo es mayormente formulario, pero cuya genialidad en este terreno consiste en: indicar la interioridad por medio de la acción, y significar por medio de los objetos mencionados (pieles, armas, situación de una espada). Quiriéramos aquí decir que anda fácil por la poesía el profesor de Chasca, y aludir en prueba su simpático análisis del sombrero de Féliz Muñoz (pp. 110 ss.), objeto modesto, sobre cuya mala interpretación dice: "El verdadero daño se produce por el hecho de que la parcialidad insensible puede cegarnos para la verdad palpitante de lo intuido, es decir, de lo que la poesía comunica directamente a la sensibilidad" (p. 114, N^o 14). Y, en efecto, sea por lo que sea, cualquier lector cariñoso del Poema, ha visto, sin más, a Féliz Muñoz como un muchacho, sin esperar a leerlo en Alonso o en de Chasca y sin saber si podía o no podía en el siglo xi tomar un niño parte en batalla (que sí podía, por cierto). Lo bueno es encontrar un crítico que reconozca la imagen poética como verdadera en sí misma (claro que para eso hay que poder verla) y luego esponga su configuración como hace de Chasca con la ligera seriedad del que sabe y siente. Pongámoslo de esta manera: lleva razón el autor cuando ve a Féliz Muñoz como un muchachito, porque lo es. Si no lo fuera, el Poema sería un poco tonto; el juglar habría hecho temeroso a este guerrero adulto, pariente próximo y querido de Rodrigo, sólo para que el Poema pudiera tener el desarrollo que tiene (si alguien mata a los infantes en el roble, no hay Cortés de Toledo). Un cobarde en la mesnada del Cid es impensable. Un joven guerrero, casi un niño todavía, que aún teme a lo que temen los niños (adultos malvados, la noche, las fieras), es lo que se lee naturalmente en el Poema.

La caracterización del héroe que hace el profesor de Chasca (pp. 123 ss.) es uno de los méritos del trabajo. En primer lugar, porque la

imagen que ofrece a sus lectores es rigurosamente respetuosa del texto y a la vez elaborada en simpatía. Pero más importante nos parece una observación a propósito de la magnanimidad del héroe que rebasa la mera crítica y toca la grandeza de la teoría de Vico; comentando la negativa del Cid a lidiar con Alfonso, dice: "...importa también tener presente los motivos singulares de la magnanimidad de Rodrigo para comprender que ésta tiene carácter de fenómeno especial más que de ejemplificación de una prescrita y universal condición caballerisca" (p. 124). Esta advertencia, en este punto del texto, se funda naturalmente en la observación legal, ya aducida por Menéndez Pidal, de que Rodrigo, al no combatir al rey que lo destierra, se priva voluntariamente de un derecho; pero lo que ha visto el profesor de Chasca es que aquí no se ejemplifica, se crea un ente singular para la poesía (que ésta es la intención poética manifiesta en la obra lo prueba que se encuentre allí dulcificada la ferocidad legal del Rodrigo físico). El contorno de este ente singular aparece magníficamente delineado en el trabajo que reseñamos. El lector lamenta, eso sí, que los límites que el propio autor ha puesto a su trabajo no le hayan permitido consideraciones más extensas sobre el carácter mítico de Rodrigo, que si bien le hubieran llevado un poco más allá de su propósito original, habrían sido casi la consecuencia natural de las brillantes observaciones que le suscita el Poema como estructura épica.

Para rematar las observaciones que van de la forma interior a la exterior, el profesor de Chasca se pronuncia (pp. 145 ss.) contra la tesis personalista en la interpretación del Poema, y defiende la tesis histórica. Sin embargo, siguiendo su línea, califica finamente su posición: "Pero volvemos a insistir en que el Poema es, asimismo, tan poético como cualquiera, si por poético entendemos el efecto total de la fábula como creación y la acertada disposición de todos y cada uno de sus elementos para lograrlo. El cantar castellano... puede servirnos como pocas obras para demostrar cómo lo particular histórico se convierte en universal poético" (p. 145).

La Tercera Parte del trabajo (pp. 166-final) se ocupa del estilo en sus capítulos (viii: Procedimientos formularios. ix: El epíteto. x: Procedimientos formularios de la narración. xi: Rima interna. xii: El número. xiii: Tiempo). Un examen detallado del contenido de estas páginas nos requeriría un espacio mucho mayor del que podemos disponer aquí. Tendrán que bastarnos, pues, algunos comentarios a momentos salientes de la exposición que en verdad abundan, porque en esta sección se encuentran algunos de los mejores aciertos del trabajo.

Es de mano maestra, por ejemplo, la explicación que se da sobre el uso del epíteto en los vv. 881-889 (pp. 181 ss.). Se trata del momento

en que Minaya hace entrega de los primeros treinta caballos que el Cid envía presentados al rey. Alfonso inicia su discurso llamándolo 'omne ayrado', pero recibe el regalo, y al aceptarlo designa al héroe "Mío Cid", para terminar, tres versos más tarde, empleando la designación que el Poema usa para celebrarlo: "Cid Campeador". El profesor de Chasca ha puesto de manifiesto con la finura habitual de sus exámenes, los movimientos del ánimo del monarca que muestran cómo desde la "categoría innominable de los desfavorecidos" "el Cid asciende, en el espacio de tres versos que miden uno de esos procesos rápidos del corazón humano, al primero de los escalones que le permitirán alzarse hasta la máxima gracia" (p. 182).

Quiero atreverme, sin embargo, a disentir en un punto de detalle de mi respetado maestro. Ocurre cuando, habiendo distinguido el epíteto pleno del epíteto rebosante, y caracterizado al primero simplemente como el que llena un verso completo, y al segundo, al rebosante, como el que además está cargado de intensa afectividad, ubica entre los menos intensos el siguiente:

Cabo Burgos essa villa en la glera posava,
 fincava la tienda e luego descavalgava.
 MIO CID ROY DIAZ EL QUE EN BUENA CINXO ESPADA
 posó en la glera quando nol cogi nadi en casa;
 derredor dél una buena compañía.
 Assí posó Mío Cid commo si fosse en montaña.

(56-61).

Siempre me ha parecido que éste es uno de los lugares en que con mayor fuerza y mayor éxito muestra el poeta su temple entristecido y lo suscita en el público. Este que cidió la espada en buena hora para la empresa histórica de España, éste a quien cada uno de los oyentes debe agradecimiento y veneración, este modelo de hombres, de padres, de guerreros, de vasallos, debe "posar en la glera", porque nadie quiere acogerle en su casa como consecuencia de la condena injusta de un rey invidente y mal aconsejado, y junto a la ciudad de Burgos, ha de pernoctar como si estuviera en la montaña.

Especial mención merece el Capítulo xv, consagrado a la exposición de los hallazgos del profesor de Chasca sobre rima interna en el Poema. Después de una inspirada y minuciosa cuenta, el autor ha encontrado nada menos que una incidencia del 26,5% de rimas de primeros hemistiquios. Este hallazgo, que agrega una nueva dimensión estilística a la epopeya, es interpretado por su descubridor como un procedimiento de intensificación, lo cual prueba enteramente en su exposición. Precisa,

sin embargo, agregar una instancia, en apariencia de detalle, que sin embargo es la mejor confirmación del acierto del análisis y además, una cala en la conciencia poética del juglar. Se trata de la comprobación de que el poeta atiende especialmente a los finales de los primeros hemistiquios y le son un lugar de intensificación, que consigue de diversas maneras: ya repitiendo palabras de la misma raíz ("Vidien", "vidiessen", vv. 2.773-4), ya repitiendo el concepto con diferentes palabras, ya invirtiendo el orden de los elementos (p. 234). No está de más recalcar que sólo una mirada muy percipiente y acuciosa es capaz de encontrar, en materia tan examinada como nuestro poema, un dato nuevo de tanta importancia para la crítica como el que comentamos.

También al número ha dedicado su atención nuestro autor (pp. 236-266). Con la seriedad que luce todo su trabajo, ha hecho cuenta minuciosa del componente cuantitativo y ha encontrado que es de una ocurrencia insólitamente frecuente: 8% de los versos contienen elementos numéricos. La frecuencia se debe a dos razones: a) el verismo de la obra y b) la conciencia creadora del poeta, que usa las posibilidades del número para mostrar el progreso del Cid hacia la gloria (regalos al rey, incremento de la mesnada). Lo que queda indudable es que el número es momento importante en la estructura del Poema y que tiene un lugar señalado en el desarrollo del motivo central, la relación Alfonso-Cid. Las observaciones encaminadas a negarle al número tres un lugar central, una importancia mágica fundada en la Trinidad, nos parecen enteramente probatorias, si no fuera más, porque ni siquiera su incidencia es la mayor (el dos ocurre doble número de veces), como demuestra el profesor de Chasca.

Podríamos seguir reseñando momentos señalados en esta tercera sección del excelente trabajo que comentamos. Nos parece que basta lo aducido para mostrar que, en efecto, este libro es un libro nuevo y muy en beneficio de los estudiosos del *Poema del Cid*.

notes; clearly they were written after the death of Mrs. Martin.

30. Examination of places of birth and one instance of place of death of the Martin children during the period of 1828 through 1835. Mitchell Library, Manuscript N^o 945.
31. Newspaper clipping, miscellaneous correspondence, Mitchell Library, Manuscript N^o 945.
32. Eugenio Pereira Salas "Jacques Moerenhout y el comercio de perlas en en Valparaíso", *Revista Chilena de Historia y Geografía* N^o 118 (julio-diciembre de 1951), 8.

JORGE GUZMÁN, Ph. D.