

“MARAVILLA ES DEL ÇID, QUE SU ONDRA  
CREÇE TANTO”. ARGUMENTACIÓN Y  
APARTES EN EL POEMA DE MÍO CID  
(“Maravilla es del Çid que su ondra creçe tanto”.  
Argumentation and asides in The Poem of Mío Cid”)

Alberto Quero\*  
Asociación Venezolana de Semiótica

**Abstract:** This paper analyzes certain aspects related to the argumentation and the character’s dialogues within the Poem of Mío Cid. These aspects are linked to a theatrical figure called *aside*. The basic goal of this resource is to tell the audience the real intentions of a certain character, while the others do not know what is going on. We have taken into account the number of times that the characters get involved and their dramatic meaning. The method of study is semiotic and textual interpretative and that of documental analysis of the text. We consulted several sources that have studied the work of the author. Later on, we elaborated our own interpretative model. We conclude that, if it is true that the Poem of Mío Cid is a medieval text, its argumentative procedures can be analyzed through modern methods. This situation turns the Poem into a milestone in universal literature.

**Keywords:** Epic; Aside; Plot; Semiotics; Narratology.

**Resumen:** El siguiente artículo analiza ciertos aspectos relativos a la argumentación y a los diálogos de los personajes dentro del poema de Mío Cid. Esos aspectos están vinculados a lo que se conoce en el mundo del teatro como “aparte”. Este recurso tiene por finalidad básica enterar a la audiencia de las verdaderas intenciones de un personaje, mientras que los demás no se dan por enterados de lo que sucede. Se ha tenido en cuenta el número de veces que cada personaje los efectúa y la significación dramática de cada uno de ellos. El método de estudio es semiótico textual interpretativo y de análisis documental del texto. Se recurrió a diversas fuentes que han estudiado la obra literaria del autor. Posteriormente se elaboró un modelo interpretativo propio. Se concluye que, si bien el texto de Mío Cid es medieval, sus

---

\* **Dirección para correspondencia:** Calle 70 con Avenida 11, No. 11-38. Sector Tierra Negra. Maracaibo, Venezuela (ajquero175@gmail.com).

procedimientos argumentativos pueden ser analizados a la luz de conceptos modernos. Esto convierte al Poema en una piedra fundacional de la literatura universal.

**Palabras clave:** Épica; Aparte; Argumento; Semiótica; Narratología.

## 1. Introducción

Este trabajo es un análisis semiótico y narratológico de los soliloquios que algunos personajes protagonizan en el *Poema de Mío Cid* y la manera cómo esos soliloquios se articulan en el conjunto general de la obra. Decir que este texto es un poema épico es una definición que puede ser ampliada. Clasificaciones como las de Jahn (2005) parecen tener una funcionalidad limitada. Ciertamente, el texto presenta elementos que convergen desde diversos ámbitos literarios. El *Cid* es un poema porque hay versificación y se observa una intención de darle al texto una estructura silábica y rítmica permanente. Pero en el texto se relata algo, se narran eventos que se desarrollan en una secuencia temporal que se inicia con un conflicto, que llega a su clímax y finalmente se resuelve, de modo que en el poema también concurren elementos narrativos.

Pero el *Poema de Mío Cid* no fue concebido para ser leído sino declamado en público. Esta diferencia en la modalidad de la recepción impone el empleo de formas que divergen de las estrictamente literarias. Ello se debe a que la lectura no es rectilínea. Hay especulaciones iniciales que producen un marco de referencias para interpretar el contenido subsiguiente, que a su vez puede actuar sobre lo primero. Pero lo más importante es que “esta complicada actividad se realiza al mismo tiempo en muchos niveles, pues el texto tiene ‘fondos’ y ‘primeros planos’, diversos puntos de vista narrativos, más de un estrato de significado entre los cuales nos movemos sin cesar (Eagleton 1998: 51). Dado, pues, que la expectación es distinta de la lectura, se justifica la inserción de elementos dramáticos que contribuyan a enfatizar el tono de la obra, el desarrollo de la acción y las cualidades de los personajes. Respecto a esto, Genette dice que

La poesía antigua era esencialmente cantada (lirismo) y recitada (epopeya) y que, por razones materiales muy evidentes, el modo de comunicación literaria fundamental, aun para la prosa, era la lectura o declamación pública, dejando a un lado el papel preponderante que asumía, en la prosa, la elocuencia propiamente dicha (Genette 1970: 55).

Es importante recordar que entre las características de la literatura medieval estaba la “inestabilidad de los textos” (Asensi 1998: 173). Esto se produce porque los textos se creaban con la finalidad de ser recitados. Muchas veces, salvo la memoria del recitador, no existía manera de preservar los textos. Por si fuera poco, la intervención de diversas personas, tales como juglares y copistas, aumentaba la mutabilidad de la obra. Este contexto también explica el frecuente carácter anónimo de las obras (Asensi 1998: 175).

Esto es particularmente relevante si se tiene en cuenta que probablemente el texto fue escrito a dos plumas. Menéndez Pidal piensa que en la escritura del poema intervinieron dos

poetas. Uno sería oriundo de San Esteban de Gormaz y el segundo de Medinaceli. A este atribuye la “novelación libre” presente en el tercer cantar, el cual habría sido muy refundido. Y sin embargo, esta refundición habría acrecentado grandemente la calidad literaria del primitivo poema del juglar de Gormaz. En efecto, éste último “como bastante alejado de los sucesos, se distingue por adiciones y reformas novelescas libremente descuidadas de la exactitud histórica” (Menéndez Pidal 1970: 166). Según Unamuno, cuando el *Cid* fue escrito “no se había aun iniciado la escisión entre el elemento popular y el literario”. Por ello, entre la lengua erudita y la vulgar “fluye la corriente de la lengua sana”. La literatura es el medio para que los pueblos tomen conciencia de su propia lengua (Unamuno 1977: 88). Podría extenderse esta idea señalando que el arte en general es un espejo de la sociedad que lo engendra, no solo de su habla, también de su idiosincrasia.

Este trabajo busca explorar esa área de convergencia entre lo literario y lo dramático. Como en seguida veremos, el *Poema de Mío Cid* hereda elementos de la dramaturgia clásica, tales como el uso de apartes, que suponen una especie de acción secreta y diálogos escondidos. Sin embargo, el juglar moderniza esta concepción dramática al ejecutar cambios en el punto de vista del narrador. Por ello aunque es un texto medieval, ya se insinúan elementos narrativos y escénicos que tendrán plena aceptación en épocas posteriores, tales como el cambio en el punto de vista del narrador.

## 2. Elementos dramáticos

La mención de los elementos dramáticos en el *Poema de Mío Cid* ha sido destacada por notables eruditos. Para empezar, “el Mío Cid está dividido en sus tres cantares que equivalían a los tres actos de una obra teatral” (Menéndez Pidal 1970: 214). Otros elementos podrían también parangonarse a recursos escénicos; por ejemplo, al dirigirse directamente a un *vosotros* virtual, se prepara algo parecido a un cambio de decoración para un nuevo cuadro, o la entrada de un nuevo personaje. La función es involucrar a los espectadores: “el juglar se dirige a sus oyentes y procura sugerirles una viva representación de lo que va a narrar” (Menéndez Pidal 1970: 29). Esta técnica va convenientemente alternada con pasajes estrictamente narrativos: “el diálogo directo es también un expediente dramático para introducir al público en el interés de la acción y hacerle, en cierto modo, participe de ella” (Galmés 1978: 144).

Uno de los más notables recursos dramáticos que emplea el juglar es equiparable a los apartes del teatro. Algunos autores han estudiado el discurso en primera persona (Andrés-Suárez 1994: 6). Sin embargo, los parlamentos en los cuales Rodrigo ensalza sus propias proezas escapan a nuestros objetivos. Ello se debe a dos razones: (i) son discursos en primera persona, pero no son secretos; y (ii) no tienen intenciones de conspirar contra alguien. Un aparte (en inglés *aside*, en francés *aparté*) es un recurso empleado en las obras dramáticas, y consiste en “las palabras que, en la representación escénica, dice cualquiera de los personajes de la obra representada, como hablando para sí o para aquel o aquellos a quienes se dirige y suponiendo que no lo oyen los demás”<sup>1</sup>.

---

1 DRAE: 2013. Web.

Ahora bien, lo anterior nos plantea dos posibilidades. La primera es que el aparte sea *directo*, es decir, que esté dirigido específicamente al público. Pero los apartes que están dirigidos a otros personajes (incluso si es el mismo monologando), no solo tienen ese destinatario directo: en última instancia el público también recibe esa información secreta, con lo cual podemos considerarlos apartes *indirectos*. Sea como sea, el público siempre recibe la información secreta, mientras que los personajes quedan excluidos. Así pues, un aparte representa un guiño de ojo, un acto de complicidad entre el autor de la pieza representada y el público. Con la llegada de la electricidad, este recurso pudo ser sustituido en el teatro por formas como la *voz en off*. Este método es perfectamente común hoy en día en el cine y la televisión. Por razones obvias, en toda representación teatral antigua, el aparte era de obligatorio uso para penetrar en los “verdaderos” pensamientos de los personajes. La intención era, generalmente, contrastar lo que el personaje decía con lo que hacía. Era extraordinario para mostrar la hipocresía de los malos, pero también para mostrar que los buenos son astutos, haciéndose pasar por ingenuos cuando en realidad no lo son.

A nivel narratológico, los apartes también funcionan como una pausa enfática dentro del relato. Según O’Neill, la pausa es un recurso dramático que consiste en “la mínima velocidad discursiva, donde, por ejemplo, pasajes más o menos extensos de narración, sea ésta de naturaleza descriptiva, reflexiva o ensayística, no corresponde con evento alguno en la historia” (O’Neill 1996: 43). Entonces, si bien el aparte no hace avanzar la narración, contribuye a demarcar las características esenciales de cada personaje, dotándolos de verosimilitud y profundidad dramática.

Además, el poema da testimonio de la amalgama cultural que se vivió en la alta Edad Media española. Esto se puede verificar a través de varios elementos. Elementos como el del traidor o del mesturero son de probable origen germánico. Entre estos elementos estaría la forma misma del poema; en efecto, dice Galmés que:

la estructura externa de la épica castellana, concebida como una narración rectilínea de sucesos yuxtapuestos y dialogados, coincide con el entramado de la narrativa árabe; y esta suma de noticias, o ‘nuevas’ del héroe está montada en un andamiaje especial, más próximo a la prosa rimada árabe que a cualquier tipo de versificación de las literaturas románicas (Galmés 1978: 166).

En ese sentido, se pueden descubrir al menos seis apartes en el poema. También existe uno dudoso: la conversación entre Raquel y Vidas. Hay un aspecto importante que la crítica tradicional parece haber soslayado y que este trabajo se propone subrayar: el valor simbólico de estos soliloquios. Todos ellos pertenecen a los villanos. Por el contrario, el Cid y todos los demás los personajes de su bando son representados de manera muy positiva. Estos personajes son descritos, bien como valerosos héroes militares, o bien como doncellas inmaculadas. Según el autor, el Cid y los suyos son personas rectas y sinceras. En ningún caso se encuentran matices de doblez: lo que dicen es lo que hacen. Y el aparte dudoso se atribuye a dos personajes que representan un estereotipo étnico frecuentemente despreciado: los judíos. Así pues, siendo el aparte un recurso dramático que enfatiza lo oculto, el autor ha optado por no ponerlo en boca de los *buenos* sino solamente de los *malos*, para así acentuar esta diferencia en las intenciones.

## 2.1 La narración y su punto de vista

Genette (1988) y Prince (2003) establecen que el punto de vista consiste en la *visión* en cuyos términos se presenta una historia, y puede dar origen a dos tipos básicos de narración. Primero está la heterodiegética, o en tercera persona, en la cual el narrador está ausente de la historia, no participa en los eventos. Las narraciones en primera persona son de dos tipos: (i) en la homodiegética, el narrador es un personaje en las situaciones y eventos que se cuentan; este punto de vista corresponde con el narrador protagonista y/o con el narrador testigo. La autodiegética es un tipo de narración homodiegética donde el narrador es también el personaje principal, por ello corresponde únicamente con el narrador protagonista. Genette da cuatro tipos de narración: (i) subsecuente: “la clásica narración en pasado narrativo”; (ii), anterior: “narración predictiva, generalmente en futuro”; (iii), simultánea, “narrativa en presente, contemporánea con la acción; y (iv) interpolada, “entre momentos de la acción” (Genette 1988: 217). En el poema suceden varias cosas. En primer lugar diremos que, si bien Rodrigo habla en primera persona algunas veces, el texto es claramente heterodiegético. En segundo lugar, digamos que el texto está en narración subsecuente, porque se relata en el pasado. Pero los apartes están en presente. Esto lo acerca a la narración interpolada, porque trastoca el orden temporal a través de la irrupción del narrador que se dirige a un público y lo introduce en el relato, incluso de manera admonitoria. Esto podría parecer una clara violación de la norma tradicional, pero en realidad no es tal. Es cierto que en una narración suficientemente explícita, no hay necesidad de “aclarar” nada por ninguna vía. Pero hay que recordar que el texto no fue escrito para ser leído, sino para ser escenificado. La escenificación, obviamente, es mucho más efímera que la lectura, ya que el auditorio no puede regresar a los momentos iniciales de la obra, como sucedería al leer un libro.

Con ello, se justifica esa suerte de “comentarios” destinados a informar mejor al público acerca de las verdaderas intenciones de los personajes. La idea no es, entonces, que el pasado se reactualice al ser contado: el juglar entiende que los hechos antiguos no pueden ser cambiados; de hecho, ese es uno de los puntos fuertes de la obra: su casi infalible veracidad. Por ello, lo que se reactualiza a través de los apartes en presente no son los hechos per se, sino más bien su escenificación. Además, el empleo de esta técnica de “aceleración narrativa” también contribuye a la intensificación del dramatismo de la narración. Según Genette, la creación de la convergencia final (a través del uso de tiempo presente en el final de la historia) “se basa en el hecho de que la longitud misma de la historia gradualmente acorta el intervalo que la separa del momento de la narración” (Genette 1988: 221).

Así, se percibe una clara conciencia de lo literario: el juglar sabe que, aunque verista, está representando una obra de ficción que involucra al público como narratario y a él solo como narrador, no como actor. A la hora de manejar la parte de la espacialidad, sobremodaliza el voluntario alejamiento de los personajes. Los personajes siempre conspiran en secreto. Y, aunque los otros personajes desconocen sus intenciones, el juglar procura que el auditorio sí lo tenga claro. En fin, si Menéndez Pidal tiene razón y el poema es obra de dos juglares de distinto vuelo imaginativo, no es aventurado pensar que los apartes son obra del juglar de Medinaceli dado que todos ellos están en el tercer cantar.

## 2.2 Distancia y diégesis

En primer lugar, los cambios de un narrador participante a uno externo suceden continuamente. O'Neill llama *efecto de ventrilocuismo* a "la representación en el texto narrativo, por el narrador, de lo que es dicho o pensado por sus personajes" y da tres posibilidades para ello. (i) La opción de máxima diégesis: reportar directamente los pensamientos de los personajes como un evento narrativo más. (ii) La opción de máxima mimesis, en la cual se reportan pensamientos y parlamentos de manera textual. En estas dos opciones solo hay una voz. Y (iii) una posibilidad intermedia, que combina la "voz" del narrador y la del personaje, que pasa a través de un filtro; en esta opción, el lector parece "escuchar" dos voces simultáneas. (O'Neill 1996: 59). Según O'Neill existe un grado de identificación entre los niveles diegéticos de los personajes y el narrador. La distancia entre el narrador y el parlamento es cero. Todo el relato está construido en forma heterodiegética, ya que "el narrador está ausente de la historia". Sin embargo, en los apartes el narrador está presente en la historia, pero "solo juega un papel secundario, como observador y testigo" (Genette 1988: 244). Dicho de otro modo, el narrador presenta los diálogos de los personajes en primera persona, sea de singular o de plural; es decir, en los apartes siempre emplea un *yo* o un *nosotros*, aun a pesar de anunciar y culminar los apartes con un *ellos*. Más todavía, interpone un elemento afectivo de no tomar parte en las acciones.

## 3. Los malos al descubierto

El poema normalmente utiliza el recurso del aparte para enfatizar la perversidad y la hipocresía de los personajes malignos, fundamentalmente del conde García Ordóñez y de los Infantes de Carrión. Al leer el poema deducimos que la gleba rechazaba a la aristocracia. En efecto, el texto, "lleno del espíritu democrático castellano, es absolutamente hostil a esa nobleza linajuda y nos la presenta afeminada y cobarde, viviendo de la intriga palaciega" (Menéndez Pidal 1970: 60).

Ahora bien, es dable preguntarse cuántos enemigos tiene, desde el punto de vista narratológico, el personaje Rodrigo Díaz. Teniendo en cuenta que "un solo actante- sujeto puede ser manifestado por varios actores", de modo que cada actor deja de ser la variable de un solo actor que nunca cambia (Greimas y Courtés 1979: 7). Según Prince un rol actancial es "un estado particular asumido por un actante en el desenvolvimiento lógico de la narrativa" (Prince 2003: 46). A su vez, Auger señala que el villano es alguien dispuesto a perpetrar actos malvados o criminales; el antagonista, por su parte, es un personaje que rivaliza con otro (Auger 2010: 19). En el caso del Cid, el Conde García Ordóñez y los Infantes de Carrión combinan ambos roles: además de rivalizar con Rodrigo Díaz, están dispuestos a cometer actos dolosos y descarados. En efecto, dado que ellos son personajes que se mueven en el mismo eje ético, ambos pueden ocupar el mismo rol actancial, el de enemigo comanditario. Así, tenemos dos actores (el conde y los infantes) con dos roles actanciales (villano y antagonista) pero un solo actante. La terminología de Greimas y Courtés (1979) le asigna la notación S2. Sin embargo, parece más factible llamarle sencillamente *enemigo*.

A nivel diacrónico podemos señalar que Galmés halla paralelismos entre algunos villanos de la épica árabe y los *mestureros* de la épica castellana. Así, si bien la inquina que el

conde García Ordóñez manifestaba hacia el Cid es verificable históricamente, su personaje literario pudo haber estado influido por modelos tomados de la épica árabe. La presencia del aparte en tanto recurso dramático también puede tener influencia árabe. Según Galmés, el diálogo directo, presente en el *Cid* y en el *Libro de las batallas*, “deja una impresión de espontaneidad (...) que presta al curso narrativo viveza de expresión, movimiento y fluidez” (Galmés 1978:142). Sea como sea, al conocer la intención de los personajes, no cabe en la audiencia pensar que ellos actuaran por error. Al contrario, se sobremodaliza su malignidad y su hipocresía. De este modo se intensifica el efecto dramático: el autor busca que los malos lo sean verdaderamente y que el auditorio no sienta la menor pizca de simpatía hacia ellos.

### 3.1 El Conde García Ordóñez

El archienemigo del Cid nunca puede disimular la ojeriza que le tiene. Sin duda uno de los personajes más odiosos de la trama, su animosidad es siempre evidente. Él interviene en al menos dos apartes. El primero de ellos se produce cuando llegan Pedro Bermúdez y Alvar Fáñez. Ante el rey y la Corte en pleno, dan noticias sobre el Cid; esas noticias alegran a muchos, menos a García y los suyos, que se retiran en conciliábulo.

Pesó al comde don García, e mal era irado; / con diez de los sos parientes aparte davan salto: / Maravilla es del Çid, que su ondra creçe tanto / [...] /por esto que él faze nos abremos enbargo (Cid 1997: 153).

Este diálogo sucede simultáneamente con la gran acción, (la reunión entre el rey y los cortesanos) que no ha terminado. Esto no se dice a la luz pública: la audiencia conoce este diálogo, los otros personajes no. El conciliábulo sobremodaliza no solo la ruindad de García Ordóñez y sus parientes, sino también su envidia. El segundo aparte se produce durante el juicio a los Infantes de Carrión. En ese momento, ellos y su pariente García hablan en privado.

Dixo comde Don García, a esto fablemos nos/ Essora salién aparte iffantes de Carrión / con todos sos parientes y el bando que i son / apriessa lo ivan trayendo e acuerdan la razón. / [...] / Con aquesta fabla tornaron a la cort (Cid 1997: 238).

Una vez más, los personajes malévolos se alejan del grupo, traman algo en privado y luego regresan. La audiencia conoce los pensamientos del bando enemigo, pero el resto de los personajes circunstantes permanece ajeno a esta conspiración.

### 3.2 Los Infantes de Carrión

Familiares del Conde García Ordóñez, también son hipócritas y traicioneros. Y el juglar se encarga de enfatizar continuamente su carácter deleznable. Ellos aparecen en cuatro apartes. El primero ocurre inmediatamente después de la relación de Pedro Bermúdez y Alvar Fáñez, que se van a descansar. Los infantes vuelven a las andadas: “D’ iffantes de Carrión yo vos quiero contar / fablando en so conssejo, aviendo su poridad. / [...] / Vienen al rey

Alfons con esta poridad” (Cid 1997: 154). El juglar precisa que la reunión de la corte no ha terminado. Los infantes se alejan a tramar algo y regresan a hablar públicamente con el Rey.

El segundo aparte se produce justo antes de una batalla. La acción transcurre en el campamento del Cid, mientras se hacen los preparativos para un combate. La situación no corresponde con una reunión cortesana, y no es descrita con demasiada exactitud. Pero mantiene el carácter malévolo de la conspiración. “Amos hermanos a part salidos son / Catamos la ganancia e la pérdida no / ya en esta batalla a entrar abremos nos / esto es aguisado por non veer Carrión / bibdas remandrán las fijas del Campeador” (Cid 1997: 184). No solo se expresa el carácter maligno del complot, también se destaca la cobardía de los Infantes que rehúyen la situación bélica. El tercer aparte de los infantes es el más siniestro de todos. Para vengarse de los partidarios del Cid, que les reprochaban su cobardía, los infantes planifican el asunto de Corpes.

Amos salieron a part, veramientre son hermanos / desto que ellos fablaron nos parte non ayamos / [...] / Pidamos nuestras mugieres al Çid Campeador / [...] / después en la carrera feremos nuestro sabor / [...] / escarniremos las fijas del Campeador (Cid 1997: 199).

Aunque no está claro hacia dónde salen los Infantes, se deduce que se alejan del sitio donde normalmente permanecen el Cid y su corte. Por ello, lo que importa es que no hablan en público sino en lo secreto. El cuarto aparte también revela la malignidad de estos personajes. La codicia de los Infantes se despierta al ver las riquezas del rey moro Abengalvón:

Ellos vedien la riqueza que el moro sacó. / Entramos hermanos conssejaron traición: / Ya pues que a dexar avemos fijas del Campeador / si pudiésemos matar el moro Abengalvón / quanta riquiza tiene aver la yemos nos / Tan salvo lo abremos commo lo de Carrión / nunqua avrié derecho de nos el Çid Campeador (Cid 1997: 206).

Nuevamente, el lugar es desconocido. Nunca se dice claramente hacia dónde se van los infantes, pero es evidente que una traición ha de tramarse en secreto. La abundancia de conversaciones ocultas de los infantes es un recurso del autor para aumentar la animadversión del auditorio hacia ellos y al mismo tiempo establecer un contraste con Rodrigo y los suyos. Estos personajes están caracterizados como un resumen de todos los posibles defectos humanos. Son cobardes, codiciosos, inescrupulosos y vengativos.

### 3.3 Un aparte dudoso: Raquel y Vidas

Menéndez Pidal afirma que este evento es completamente ficticio. Por si fuera poco, la existencia misma de un caballero llamado Martín Antolinez “no consta en historias ni en documentos” (Menéndez Pidal 1970: 26). La actitud despectiva hacia los judíos parece tener una “indiscutible prosapia árabe” (Galmés 1978: 165). La situación va de esta manera: cuando Martín Antolinez contacta a los judíos Raquel y Vidas, ellos conversan algo entre sí. Pero nada indica que se deba considerar esto como un aparte. El texto en cuestión dice así:

Raquel e Vidas seiense consejando / Nos huebos avemos en todo de ganar algo / (...)/ Estas arcas prendámoslas amos / en logar las metamos que non sea ventado / Mas dezidnos del Çid ¿de qué será pagado / o qué ganacia nos dará por todo aqueste año? / Repuso Martín Antolínez a guisa de menbrado / Myo Çid querrá lo que ssea aguisado / (Cid 1997: 30).

La clave podría ser etimológica. Unamuno dice que a las formas derivadas de los dos temas del verbo latino *sum*, se añaden otras provenientes del verbo *sedere* y que fue Andrés Bello el primero en notar esta situación (Unamuno 1977: 79). González Ollé también da por politemática la forma *seiense*. (González Ollé 1980: 54). Entonces, parece mejor comprender esta forma como “se sentaron” más que como “se fueron”. Obviamente, el verbo sentarse no connota semánticamente la idea de apartamiento: el que Raquel y Vidas conversen entre ellos no implica que se alejen de Martín. Después de todo, el episodio tampoco dice que hayan regresado; y, como veremos luego, el juglar siempre se esmera en enmarcar la situación secreta, de modo de deslindarla de la principal. Por ello, es factible pensar que los judíos deliberaron en presencia de Martín. Más todavía, el discurso directo de ellos pasa, sin la menor transición, desde un *nosotros* inclusivo hasta un *nosotros* exclusivo, expresado a través del imperativo “decidnos”, destinado a Martín.

Una consideración sobre este tema. Se trata de su valor simbólico, lo cual parece haber sido estudiado de manera parcial por los eruditos. En ningún momento el autor dice cómo ni cuándo el Cid va a pagar el préstamo que le hacen los judíos, y en efecto nunca lo hace. Por el contrario, el protagonista inventa la treta de los cofres llenos de arena. Es, ya lo vemos, un lunar en un personaje como Rodrigo, tan pulcro que jamás secretea. Podemos buscar alguna justificación. Menéndez Pidal (1970) sostiene que en la obra intervinieron al menos dos juglares. Ello pudo contribuir a la pérdida de la unidad temática y del plan general de la obra y además explicaría este olvido. También piensa él que no es un episodio de antisemitismo, sino solamente un elemento cómico en el texto. Y nosotros nos atrevemos a proponer otra hipótesis: se trata de una especie de proyección de valores culturales. En tanto actante colectivo, Rodrigo y los suyos vendrán a representar ese “espíritu castellano” que menciona el mismo Menéndez Pidal. Esa “alma nacional” vendrá a ejecutar un acto de justificación y reparación frente a otro actante colectivo, el estereotipo de un grupo tradicionalmente despreciado, tal como es el caso de los judíos.

### 3.4 Apertura y cierre de los apartes

El juglar procura que las escenas y los personajes nunca se confundan, de modo que el auditorio (convertido en lector, con el correr del tiempo) tuviera muy claro que se trataba de otra acción diferente a la principal. Según Greimas, este procedimiento se llama intercalación y consiste en “un procedimiento formal de organización discursiva que permite, bajo la forma simulada de una expulsión de contenidos al exterior del texto para integrar de un modo más íntimo en un discurso único y coherente” (Greimas 1983: 58).

Ahora bien, el empleo de secuencias intercaladas normalmente requiere que el narrador emplee mecanismos de “anclaje” que permitan dar mayor coherencia y unidad al relato. Es-

tos mecanismos se llaman embragues, índices que especifican y determinan más profundamente las funciones narrativas. Estas expresiones representativas encierran valores semánticos y narrativos que pueden ser incluidos en redes más amplias de significación. Greimas habla de varios tipos de embragues; los más importantes son los temporales y espaciales. (Greimas 1983: 37). Así pues, el juglar siempre se cuida de usar embragues tanto temporales como espaciales. Ello tiene la finalidad de enmarcar la situación: primero la anuncia, después la concluye y regresa a la escena central. El juglar emplea los embragues de esta forma.

Todo ello conduce a una situación llamada metalepsis narrativa, la cual sucede cuando “la narración es contemporánea con la historia y tiene que llenar los espacios vacíos de ésta” (Genette 1988: 235). El juglar utiliza este procedimiento y lo hace a través de la técnica conocida como *incrustación* [*embedding*]: insertar un texto dentro de otro es “una de las formas básicas de combinar secuencias narrativas” (Prince 2003: 59). Dado que le interesa mostrar la simultaneidad de las acciones, el uso de las marcas temporales es muy importante. En efecto, mientras que la acción principal está en pasado, el juglar suele utilizar el tiempo presente como forma de anunciar y de concluir los apartes.

### 3.5 El narratario de los apartes

Existen dos apartes que tienen un narratario explícitamente declarado por el narrador. El primero comienza con un *vosotros*: “D’ iffantes de Carrión yo vos quiero contar”. En ningún otro pasaje del poema el narrador se muestra a sí mismo asumiendo la posición de relator. Igualmente, en ninguna otra parte del poema se alude tan abiertamente a un narratario, aun virtual y externo. El tercer aparte está introducido por un *nosotros*: “desto que ellos fablaron nos parte non ayamos”. Este pronombre queda, completamente al margen de la acción narrativa, y no puede tratarse más que de un *nosotros inclusivo*; es decir, según el punto de vista del narrador (que obviamente no participó en los sucesos que cuenta), ese *nosotros* no puede referirse sino a su presentido auditorio, que tampoco participó en los eventos que se narran. Este aparte incluye una notable identificación dramática por parte del narrador respecto a sí mismo, y también a la audiencia. Para reforzar el tono maligno de la acción, el juglar se cuida de advertir a la audiencia *no tener parte* en el asunto, es decir, no estar de acuerdo. Según Menéndez Pidal, “el poeta abandona a menudo la objetividad de su narración para tomar en los sucesos que narra una parte afectiva”; de este modo, “desahoga su indignación” e intensifica el efecto dramático al imaginar qué pasaría si el Cid llegara en ese momento. (Menéndez Pidal 1970: 213). Queda claro que el narrador se presenta a sí mismo como “uno de los buenos” y sobreentiende que el auditorio también es proclive al protagonista.

## 4. Una obra fundacional: a modo de conclusión

La trascendencia del *Poema de Mío Cid* no es solo literaria. También sienta las bases para procesos complejos, relativos al arte y a su función dentro de la sociedad. Procesos que, todavía hoy son analizados por los eruditos. Por ello, a pesar de la distancia temporal que nos separa del texto, es factible aplicarle algunas herramientas que el pensamiento moderno nos ha proporcionado. Uno de esos temas frente a los cuales nos pone el *Poema de Mío Cid* es la

circularidad de la lectura, es decir, la faceta lectora del escritor, especialmente cuando debe documentarse acerca de hechos verídicos. Respecto a este tema, Lotman también diferencia el proceso que ocurre en el relato de un escritor y el de un novelista: no solamente difieren las técnicas, sino también los objetivos. Así se refiere él a cómo enfrentan los historiadores el proceso de escritura: la mirada del historiador es un proceso secundario de transformación retrospectiva. “El historiador mira el acontecimiento con una mirada dirigida desde el presente al pasado. Esta mirada, por su naturaleza misma, transforma el objeto de la descripción” (Lotman 1993: 33). Cuando se trata de narrar episodios (históricamente verificables o completamente ficticios, poco importa) el escritor debe primero ser lector. No solamente lector de documentos escritos en momentos más o menos remotos, sino también “lector” de la realidad, es decir, alguien que pueda descifrar el devenir en el que él mismo está inmerso. Advertimos entonces que hay un momento previo a la creación, en el cual el mismo sujeto cumple dos papeles: investigador de Historia (reciente o no) y creador de literatura. Huelga decir que durante todo este proceso, el autor puede “condimentar” el texto con ideas personales.

Con el *Poema de Mío Cid*, se inaugura en la literatura española una idea clave: la ficción no necesariamente tiene que ser interna del texto; también puede ser un puente de doble vía. Genette señala que

los críticos identifican la instancia narrativa con la instancia de la ‘escritura’, al narrador con el escritor y al destinatario de la narración con el lector de la obra: una confusión quizá legítima en el caso de una narración histórica (...) pero no cuando se trata de una ficción narrativa, cuando el rol del narrador es ficticio en sí mismo (Genette 1988: 213).

El *Poema de Mío Cid* podría participar de esta confusión. En efecto, aunque el texto tiene algunas incongruencias con los hechos auténticos, es claro que Rodrigo Díaz existió verdaderamente y realizó la mayoría de las cosas que la obra le atribuye. Además, esos hechos fueron ampliamente conocidos en toda Europa, y por ello resultaría ocioso abundar en detalles de eventos que todo el mundo conocía o recordaba bien. Por ello, parece haberse establecido como una suerte de “autorización” tácita entre el juglar y su auditorio para franquear, por momentos la distancia temporal que media entre el relator de sucesos pasados y el receptor del presente. Este juego entre realidad y ficción será clave en el desarrollo subsecuente de la literatura. En efecto, en los siglos posteriores ese trastrocamiento entre lo ficticio y lo comprobable alcanzará niveles insólitos en obras como la “Utopía”, de Santo Tomás Moro, “Don Quijote de la Mancha”, de Cervantes y la extensa serie de textos pertenecientes a la llamada corriente de la “novela histórica”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1994) : “Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en *El Cid*, *El Lazarillo*, *La Celestina*, *El Quijote* y *La Regenta*”. *Revista Suiza de literaturas románicas*, 6-18.
- ANÓNIMO (1997): *Poema de Mío Cid*. México: Editores Mexicanos Unidos.

- ASENSI, Manuel (1998): *Historia de la teoría literaria (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Barcelona: Tirant Lo Blanch.
- AUGER, Peter (2010): *The Anthem dictionary of literary terms and theory*. New York: Anthem Press.
- EAGLETON, Terry (1998): *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1978): *Épica árabe y épica castellana*. Barcelona: Ariel.
- GENETTE, Gérard: (1970): “Lenguaje poético, poética del lenguaje”, en José Sazbón (comp.), *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 53-81.
- (1988): *Narrative discourse revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1980): *Lengua y literatura españolas medievales*. Barcelona: Ariel.
- GREIMAS, A. J. y Courtés, Joseph (1979): *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París : Hachette.
- GREIMAS, A. J. (1983): *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- LOTMAN, Iuri (1993): *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1970): *En torno al Poema del Cid*. Barcelona: Edhasa.
- O’ NEILL, Patrick (1996): *Fictions of discourse*. Toronto: University of Toronto.
- PRINCE, Gerald (2003): *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario* [www.rae.es; última consulta: 7-12-2014]
- UNAMUNO, Miguel (1977): *Gramática y glosario del Cid*. Madrid: Espasa-Calpe.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Licenciado en Letras, Magister en Literatura Venezolana y Doctor en Ciencias Humanas por la Universidad del Zulia. Investigador adscrito a la Asociación Venezolana de Semiótica, Universidad del Zulia. Líneas de Investigación: Narratología, Metaforología, Semiótica Literaria.

Narrador y poeta. Ha publicado los siguientes textos de narrativa *Dorso* (1997), *Esfera* (1999), *Fogaje* (2000), *Giroscopio* (2004) y *Aeromanía*, (2006).

Ha obtenido los siguientes premios: Mención de honor en la XII Bienal de Literatura “Eduardo Sifontes”(1997), segundo premio en el concurso estudiantil de poesía de LUZ (1998), premio único en el concurso estudiantil de cuentos de La Universidad del Zulia (1999), primer premio en el concurso de poesía de La Universidad del Zulia (2001), premio “Andrés Mariño Palacio”, otorgado por la Gobernación del Estado Zulia a escritores noveles (2002), primer premio en el concurso de poesía “Por una Venezuela literaria”, Editorial Negro Sobre Blanco (2013).

Textos suyos han sido recopilados en “Los espejos plurales” (Poesía, Universidad del Zulia, 2000) y en “Cuentos de monte y culebra” (Cuento. Universidad de Los Andes, 2004).

Fecha Recepción del Artículo: 6-05-2015

Fecha Aceptación del Artículo: 26-05-2015