

II. NOTAS

RETÓRICA Y EPOPEYA

Adrián G. Montoro

State University of New York at
Stony Brook

Es posible distinguir, en la poesía épica romance de la Edad Media, al menos dos modelos o tipos ideales a los que responden, con mayor o menor exactitud, las obras concretas: (a) lo que Leo Spitzer llamó "biografía epopeyizada"¹ (ejemplos: el *Cantar de Mio Cid* [CMC], el *Poema de Fernán González*, la "vida" de Guillaume d'Orange, desde sus mocedades hasta el monacato) y (b) la poesía heroica propiamente dicha (ejemplos: la *Chanson de Roland*, *Raoul de Cambrai* [RC] y el cantar perdido de los infantes de Salas). Algunas diferencias de bulto son inmediatamente evidentes: los protagonistas de las "biografías epopeyizadas" no suelen morir violentamente, sino en paz, tras larga y gloriosa vida. A menudo se les santifica (es posible mostrar que la leyenda del Cid conservada en el monasterio de Cardena corresponde al *Moniage Guillaume*), pero sin martirio. En estas obras abundan los incidentes y personajes cómicos o grotescos, por ejemplo: los judíos, el conde de Barcelona y los infantes de Carrión, en el CMC; la venta al "gallarín" de un caballo y un azor, mediante la cual Fernán González obtiene, de modo nada heroico, la independencia de Castilla; las hazañas del gigante Rainoart en la gesta de Guillaume. Por el contrario, en los poemas *heroicos* el protagonista es siempre o casi siempre un "biathánatos", esto es, un hombre destruido por la fuerza cuando se halla en plena vitalidad (si hay santificación del héroe, se trata de un martirio, como en el caso de Roland). Estas epopeyas no suelen admitir lo cómico, salvo que sea un "humor negro" como el de Raoul de Cambrai, o el que aparece con frecuencia en las sagas islandesas. Se diría que la pulsión de vida triunfa en las "biografías epopeyizadas", y en los poemas heroicos, la pulsión de muerte.

Para fundar la distinción entre ambos tipos de epopeya, necesitamos criterios sustanciales y formales más rigurosos. La sustancia del contenido de los poemas épicos corresponde a lo que los formalistas rusos llamaban *fábula*; la forma del contenido, a lo que ellos llamaban *suzet*. Del mismo modo que no es posible separar completamente *fábula* y *suzet*, pues toda realización concreta de la *fábula* implica un *suzet* dado, tampoco podemos abstraer radicalmente la forma de la sustancia formada. En otro ensayo² he estudiado los criterios sustanciales, la estructura subyacente de la *fábula* en varios poemas épicos.

Los criterios formales —ciertas categorías generales del *suzet*— proceden de los

¹Leo Spitzer, "Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948), pp. 105-117. Reimpreso en *Sobre antigua poesía española* (Buenos Aires, 1962).

²"La vida al tablero", que aparecerá pronto en *Linden Lane Magazine*.

estudios de Roman Jakobson sobre lingüística y poética, y sobre la afasia en sus relaciones con la metáfora y la metonimia³.

Desde el punto de vista formal (de la "forma del contenido"), la distinción de Jakobson entre "metáfora" (basada en las relaciones de semejanza y desemejanza entre dos términos) y "metonimia" (relaciones de contigüidad) puede ayudarnos a precisar más la diferencia entre poema *heroico* y "biografía epopeyizada". En esta última predominan las relaciones metonímicas, de contigüidad, entre los *personajes*; en aquél, se imponen los lazos metafóricos, de similitud (sinonimia y antonimia, con los grados intermedios). Los términos que se relacionan metafóricamente se sitúan sobre el eje "vertical" del paradigma (que Jakobson prefiere llamar "eje de la selección"); los que se enlazan metonímicamente, sobre el eje "horizontal" del sintagma ("eje de la combinación" según Jakobson). Los primeros pueden *sustituirse* unos a otros, pero no coexistir, en la misma posición, dentro del mismo enunciado: la presencia de cada uno *excluye* la presencia de los demás.

Es obvio que al aplicar conceptos como los de metáfora y metonimia a relaciones entre *personajes* y *sucesos* de un relato, estamos haciendo uso de una "poética generalizada", es decir, estamos "extrapolando" los conceptos poéticos o retóricos. Este uso es, en sí mismo, de carácter metafórico, y puede extenderse a personas e incidentes reales. De hecho, escritores tan diferentes como Victor Shklovsky y Jorge Luis Borges han recurrido a tales extrapolaciones. En este sentido, podríamos decir, que la entrada de los líderes anarquistas en el gobierno de la República Española (4 de noviembre de 1936) constituyó un "oxímoron", ya que un "ministro *anarquista*", aunque sea un hombre de carne y hueso, es algo estructuralmente semejante a un "fuego *helado*" o un "hielo *ardiente*".

Sugerimos, pues, que en los poemas *heroicos* los personajes principales forman un paradigma o "grupo de sustitución", y por ellos se excluyen unos a otros, cada uno exige e implica la *ausencia* (la "muerte") del otro. En las "biografías epopeyizadas", por el contrario, predominan los nexos de contigüidad; mientras éstos se mantienen en cuanto tales y no se transforman en lazos paradigmáticos, es decir, de mutua exclusión, no hay peligro de que el universo épico gire hacia la catástrofe.

De nuevo, el CMC y el *Raoul de Cambrai* pueden proporcionarnos útiles ejemplos. Recordemos el discutido verso 20 del CMC: "¡Dios, qué buen vassalo! ¡Sí oviesse buen señor!" o "¡Dios, qué buen vassalo si oviesse buen señor!". Desde el punto de vista de la "poética generalizada", que hemos expuesto más arriba, las relaciones entre "vasallo" (Rodrigo) y "señor" (Alfonso VI) se mantienen sobre el eje de la contigüidad a todo lo largo del poema. De hecho, la historia de esas relaciones, tal como aparece presentada en el cantar, es la de un contraste *espacial* de *alejamiento/acercamiento*. Sólo las cualidades de cada uno con respecto al otro, expresadas por los adjetivos "bueno/(no) bueno" se oponen paradigmáticamente. El Cid *insiste* en conservar sus nexos con el rey en el plano de la contigüidad, aun cuando llega a ser casi tan poderoso como su señor. Éste se convierte, a partir de cierto momento, en "buen señor" para Rodrigo (* "¡Dios, qué buen vassalo, ca ovo buen señor!"), los adjetivos se hacen, más que sinónimos, idénticos, pero el héroe tiene buen cuidado de no reemplazar la relación "vasallo/señor" por la de "señor/señor". De otro modo, acaso no podría cumplir su propósito esencial de exiliado que desea regresar a la

³Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris, 1963), pp. 43-68 y 209-250.

patria: “Con Alfonso mio señor non querría lidiar” (CMC, v. 538). Además, la importancia de las relaciones de *propiedad* y de *parentesco* en la obra es otro indicio del predominio de la contigüidad: en la glorificación final del Cid intervienen decisivamente sus hijas, sus espadas y sus “campeones”, es decir, personas y cosas con las cuales el héroe mantiene relaciones metonímicas.

Por el contrario, en *Raoul de Cambrai*, que hemos escogido como ejemplo de poema heroico, los principales personajes se relacionan según el eje de la selección, la sustitución y la similitud. Si, para emplear el vocabulario de Jakobson, en el CMC el eje de la contigüidad “se proyecta” sobre el eje de la similitud, con lo cual éste queda *supeditado* a aquél, en RC se invierten los términos: la similitud, la oposición, la imposibilidad de coexistencia predominan y “se proyectan” sobre la contigüidad. Desde el comienzo, Raoul y Bernier aparecen descritos, paralelamente, como “semejantes”. La única diferencia es la bastardía de Bernier. Ahora bien, Raoul hace todo lo posible por atenuar esa diferencia: él mismo arma caballero a Bernier, reduciendo así la distancia que los separa. Durante toda la obra, Bernier se esfuerza por establecer o restablecer la relación “vasallo/señor” con el propio Raoul y, más tarde con Gautier, sobrino y vengador de Raoul. Pero sus ofertas son rechazadas: el clan de Cambrai, representado por Gautier, Aalais (madre de Raoul y abuela de Gautier) y el feroz Guerri le Sor, tío paterno de Raoul, lo empujan una y otra vez a una lucha a muerte. Bernier es la contrafigura del Cid; ambos son “buenos vassallos”, pero el héroe castellano logra mantener esa relación, mientras Bernier se ve obligado por sus propios “señores” a enfrentarse con ellos de “señor” a “señor”. El final del poema confirma la inevitabilidad del combate hasta la muerte. En París, Bernier ha logrado por fin reconciliarse con los de Cambrai; hasta llega a casarse con una hija de Guerri le Sor. Pero, más adelante, Bernier y Guerri van en peregrinación a Compostela. Al regreso, pasan junto al lugar donde Bernier mató a Raoul. El bastardo no puede reprimir un suspiro y se ve obligado a explicarle a Guerri la causa de su tristeza. El tío de Raoul (ahora suegro de Bernier) se limita a responder: “Par Dieu, vassal, n’estes pas bien apris, / Qui me remembres la mort de mes amis!” (vv. 8388-89)⁴. Pero al detenerse ambos junto a una fuente, Guerri toma un estribo de su caballo y le hunde el cráneo a Bernier: “Le tés li brise e la char li rompi/ Enmi la place la cervelle en chaî” (vv. 8415-8416)⁵.

En un estudio próximo, cuando analicemos algunos aspectos de la leyenda de los infantes de Salas, tendremos ocasión de examinar más de cerca las relaciones de la metáfora con el poema heroico. Veremos cómo, en la leyenda de los infantes y en otras obras del mismo tipo, la *estructura interna* de la metáfora en cuanto tropo (dos sinécdoques combinadas) es homóloga de la del núcleo esencial del relato heroico.

Para concluir, tenemos que mencionar brevemente el problema de las relaciones del poeta épico (analfabeto o no) con “su” héroe, con su propio poema y con su público. La primera de estas relaciones es particularmente difícil de asir. Muchas veces el poeta se representa a sí mismo, dentro de la obra épica, bajo la forma de un “singer of tales” que es también un guerrero y un héroe (así Bertolai en RC y Volker en el *Nibelunge Not*). Pero es evidente que ambas funciones son muy distintas. La creación poética es un *trabajo*, en el sentido corriente del término y también en su

⁴“Por Dios, vasallo [=hombre noble y valiente, compañero], no eres bien educado, pues me recuerdas la muerte de mis amigos”.

⁵“La cabeza le quiebra, y la carne le rompió / En el sitio en que estaban, cayeron los sesos”.

sentido etimológico de “tormento”. Ahora bien, el héroe sufre (“Deus”, dist li reis, “si penuse est ma vie!”, *Chanson de Roland*, v. 4000), pero no trabaja: ningún Amo trabaja. El poeta es, pues, un ser intermedio entre el Amo y el Esclavo: trabaja como éste, pero vive vicariamente, en la recreación del canto, las hazañas de aquél. El héroe, aunque consiga eludir la dependencia respecto a sus esclavos o siervos mediante el riesgo constante de la vida, no puede menos que depender, en un sentido más profundo, del “reconocimiento” del poeta, sin el cual su gesta permanecería ignorada o su personalidad quedaría expuesta a la calumnia póstuma. Al héroe le preocupa mucho que no se canten de él “malas canciones” (la frase es de Roland).

La actitud del poeta hacia el héroe puede ser de admiración sin reservas, como en el CMC y en casi todas las “biografías epopeyizadas”, que tienen mucho de hagiografía, o de respeto mezclado con graves censuras. Esto último es lo más frecuente en los poemas *heroicos*, tan cercanos a la tragedia, en los cuales el protagonista y sus antagonistas representan valores legítimos aunque incompatibles. Así ocurre en RC, en el *Canto de la campaña de Igor* y en una de las “ramas” de la tradición legendaria de los infantes de Salas. Esta diferencia de actitudes nos permite determinar, al menos en lo tocante a la posición del poeta ante su personaje, cuál es el término *marcado* de la oposición *poema heroico/biografía epopeyizada*. Hay un contexto épico —de carácter *heroico* en sus rasgos temáticos— en el cual sólo cabe una actitud de reverencia por parte del poeta: las obras en que el héroe se enfrenta con antagonistas no humanos, con monstruos, como en el poema de *Beowulf*. En este caso la oposición queda neutralizada. Se sigue, pues, que el poema *heroico* es el término *marcado*, ya que existe un contexto en el que solamente es posible la actitud poética que corresponde a la *biografía epopeyizada*.

La relación del poeta con su obra nos obliga a plantear el espinoso problema de la composición oral o escrita. Las tesis de A.B. Lord padecen, a mi juicio, de una grave dificultad lógica. Lord sostiene dos proposiciones:

- (1) Si un poema ha sido compuesto oralmente, entonces es un poema formulario.
- (2) Si un poema es formulario, entonces ha sido compuesto oralmente.

El paso de (1) a (2) constituye un *non sequitur* irremediable: “si ‘p’ entonces ‘q’ ” no es lo mismo que “si ‘q’ entonces ‘p’ ”. En un inteligente y mesurado ensayo, Michael Curschmann ha mostrado que *existen* poemas *escritos*, pero constituidos casi enteramente por “fórmulas” (según la definición de Parry y Lord)⁶. Al mismo tiempo, no se puede negar que, a partir de cierto “porcentaje” de fórmulas en un poema dado, la cantidad se convierte en calidad y el poema se diferencia cualitativamente de otros en los cuales el “porcentaje” de fórmulas es muy débil. Lo más prudente parece ser la posición “intermedia” que Lord rechaza: la existencia de poemas y poetas “transicionales”, capaces de escribir y, al propio tiempo, profundamente ligados a la tradición oral. Este no parece ser el caso de los cantores yugoeslavos, pero es necesario distinguir con claridad entre la situación marginal de las comunidades yugoeslavas estudiadas por Parry y Lord y la intensa atmósfera cultural de los siglos XI y XII en la Europa occidental. Además, la insistencia en que la *Odisea* o la

⁶Michael Curschmann, “Oral Poetry in Medieval English, French and German Literature: Some notes on Recent Research”, *Speculum* xlii (1967), pp. 36-52.

Chanson de Roland sean “textos orales dictados” parece una proyección hacia el pasado de la práctica empleada por los coleccionistas de baladas del siglo XIX y, en muchos casos, por los mismos Parry y Lord. La hipótesis de un “clérigo ajuglarado” o de un “juglar ‘clericalizado’”, capaces de redactar sus propias canciones, parece la más verosímil.

El problema de la relación del poeta épico con su público nos fuerza a hacer frente a la teoría de los “poemas noticieros” de Menéndez Pidal⁷. Esa doctrina es también defectuosa desde el punto de vista teórico. Todo el que ha tenido alguna relación con el periodismo sabe que las “noticias” suelen tener muy corta vida. ¿Cómo puede interesarle a nadie, en el siglo XIII, la noticia de algo ocurrido en el X, es decir, el colmo del “fiambre”? Para llenar esta fisura de su teoría, Menéndez Pidal acude al concepto de la “apetencia historial” que, según él, es un rasgo de la “naturaleza humana” y, en particular, de la esencia “eterna” de los españoles, realistas o veristas desde la cueva de Altamira hasta Buero Vallejo. En otros términos, Menéndez Pidal recurre a un concepto metafísico que disuena desagradablemente con el resto de sus muy empíricas investigaciones. Lo que es peor aún, se trata de una metafísica periclitada desde el Renacimiento, a saber, la creencia en “causas” ocultas o “facultades” inherentes a la naturaleza humana. Para citar un famoso ejemplo, el hombre, según Menéndez Pidal, se interesa en la historia porque posee una apetencia historial, del mismo modo que el opio causa sueño por tener una *virtud dormitiva*. En suma, la “apetencia historial” no *explica* nada y nos retrotrae a formas de discurso eliminadas del pensamiento occidental desde el siglo XVII, por lo menos. Por otra parte, mitos y cuentos de hadas, de tradición inmemorial, nos forzarían a postular una “fonction fabulatrice” (Bergson) en el hombre. ¿Cómo reconciliar esa función con la apetencia historial?

Frente a estas ideas, tan poco satisfactorias, preferimos seguir las sugerencias de dos pensadores muy diversos que, sin embargo, pueden ayudarnos a iluminar este problema: Ortega y Gasset y Cl. Lévi-Strauss. Ortega nos permite comprender el mito y la leyenda épica en cuanto *formas de pensamiento*⁸. Lévi-Strauss ha mostrado concretamente cómo los mitos tienen un carácter cognoscitivo, intentan resolver problemas culturales que son de vital importancia para una comunidad dada en un momento determinado⁹. Por ejemplo, el *Canto de Igor*, escrito, al parecer, sólo dos años después del acontecimiento histórico al que se refiere (1185), lejos de ser una suerte de “periodismo para analfabetos”, plantea y resuelve una grave perplejidad de la sociedad rusa del siglo XII: ¿cómo es posible que los rusos (cristianos) sean derrotados por los nómadas de las estepas (paganos), cómo es posible que “las tinieblas prevalezcan sobre la luz”? La respuesta es, al menos superficialmente, la siguiente: la derrota se debe a la desunión de los príncipes rusos, a sus rivalidades feudales. Si somos más audaces, acaso podamos vislumbrar otra respuesta, bastante “peligrosa”: los rusos son vencidos porque han abandonado a sus antiguos dioses (el *Canto* es una obra notablemente pagana) en favor del Crucificado¹⁰.

⁷Véase mi *El león y el azor* (Madrid, 1975), “Conclusiones”.

⁸José Ortega y Gasset, “Apuntes sobre el pensamiento: su teurgia y su demiurgia”, en *Obras completas*, v (Madrid, 1958), pp. 517-547.

⁹Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* I (Paris, 1958), pp. 227-255.

¹⁰*Medieval Russia's Epics, Chronicles and Tales*, ed. de Serge A. Zenkovsky (New York, 1963), p. 149. Debo a mi ex esposa, la Prof. Lisa Crone, la confirmación de la validez de estas traducciones del ruso.