



## Historia y ficción en el *Poema de Mio Cid*. Hacia un concepto de tiempo en la épica española

---

**Maximiliano Soler Bistué**  
**Universidad de Buenos Aires – SECRI (CONICET)**

### Resumen

El trabajo se propone volver sobre el problema del carácter histórico del *Poema de Mio Cid* no ya para determinar su valor como testimonio histórico sino para acercarse a la idea de tiempo histórico que el texto presenta al receptor. Para ello se han analizado algunos pasajes del poema y se ha observado cómo, a partir de un uso muy particular de las formas verbales, se lleva a cabo un proceso de paulatina actualización, un efecto que podríamos denominar ‘presentización’, que va acompañado de un aumento de la intensidad dramática en los episodios en cuestión.

*Palabras clave: Historia - Tiempo - Actualización - Análisis textual*

### Abstract

The purpose of this paper is to analyze the problem of the historic nature of the *Poema de Mio Cid*, not to determine its value as historic testimony but to approach the idea of historic time that the text presents to the recipient. Therefore, some passages of the poem have been analyzed in detail. The particular use of the verbal forms has shown that there is a process of gradual actualization, an effect that could be called ‘presentization’ (bringing to present), which concurs with the increase of the dramatic intensity in the episodes examined.

*Keywords: History - Time - Actualization - Textual Analysis*

*Olivar* N° 10 (2007), 193-202.



*Time past and time future  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.*

T. S. Eliot, *Four Quartets*

La cuestión de la historicidad del *Poema de mio Cid* tiene ya una tradición crítica propia entre la materia cididana del siglo XX. Diego Catalán logra desviar parcialmente el rumbo de la polémica con un cambio en el criterio de historicidad: “La Historia no la constituyen los ‘hechos’ que en ‘realidad’ ocurrieron en caótica sucesión o simultaneidad, sino los relatos” (2000: 11). Se alude aquí a la estructura narrativa del texto histórico, estructura narrativa que establece una simetría entre el discurso histórico y el discurso ficcional señalada ya por Paul Ricoeur (1983).<sup>1</sup> En este sentido, la verdad de un texto ficcional no puede establecerse en referencia a hechos ocurridos históricamente ya que éstos no son inmunes a la mediación discursiva. Este será mi punto de partida.

Considero al *Poema*, en vistas al análisis posterior, en su especificidad tanto por su cualidad dentro del género épico como por su singularidad respecto de los testimonios conservados de la épica española, singularidad que reside en la particular caracterización del héroe mesurado en la persona del Campeador, en la relativa cercanía respecto a los acontecimientos que el cantar narra y, por supuesto, en la extensión del testimonio conservado. En principio, su estructura narrativa manifiesta un tiempo lineal en el que los acontecimientos se suceden y se llega a un desenlace según una lógica propia del relato: el Cid sufre el destierro y deberá realizar distintas pruebas calificantes para recuperar su honra y lograr la reconciliación con Alfonso VI. Ante el agravio cometido por los Infantes en Corpes, la justicia y luego sus lugartenientes repararán la ofensa. Sin embargo, el *Poema* presenta un registro de procedimientos y técnicas de circulación y representación propias de la oralidad que complejizan la estructura narrativa. Intentaremos en esta oportunidad indagar el funcionamiento interno y los patrones que rigen la configuración del texto en este sentido y describir el nivel de entropía del mismo (hablo de

<sup>1</sup> “Un événement historique n’est pas seulement ce qui arrive, mais ce qui peut être raconté, ou qui à déjà été raconté dans des chroniques ou des légendes” (1983: 302-303).

texto y no de obra, ya que trabajaré con una edición, una construcción teórica, y no directamente con el testimonio manuscrito). Deberemos, por lo tanto, analizar las unidades mínimas que nos ofrece el cantar.

Entre otros elementos, Diego Catalán sostiene que la particularidad de la prosodia del *Poema* se basa en “la utilización de las formas verbales del imperfecto, junto al presente y el pretérito, para presentar animadamente las acciones narradas” (2000: 448). La particular combinación y el ordenamiento de los tiempos verbales es propia del *Poema* e intervienen en la organización de la estructura métrica. Por otra parte, siguiendo a Catalán, “Este hecho, el ser concebido como representación (...), no es sólo responsable de los intentos del narrador de comunicar con su público auditor, sino que condiciona el fondo y la forma de las obras” (2000: 374).

Para ejemplificar la particular combinación de tiempos verbales que se da en el *Poema*, Catalán pone como ejemplo los versos 368 a 375<sup>2</sup>:

El Çid a doña Ximena      ívala abraçar,  
doña Ximena al Çid      la mano·l' va besar,  
llorando de los ojos,      que non sabe qué se far,  
e él a las niñas      tornólas a catar:  
“A Dios vos acomiendo, fijas,      e al Padre spiritual.  
Agora nos partimos, Dios sabe el ayuntar”.  
Llorando de los ojos,      que non viestes atal,  
asís parten unos d'otros,      como la uña de la carne.

Catalán no lleva su análisis más allá del señalamiento de esta combinación. Este momento de gran patetismo en que el Cid se despide de su mujer y sus hijas está marcado por la combinación de tiempos (no incluyo aquí el discurso directo), en el siguiente orden: una forma imperfectiva de pretérito (*ívala abraçar*), un presente más infinitivo con un matiz de futuro (*va besar*), un presente del indicativo (*sabe*), un pretérito perfecto simple (*tornólas*), un pretérito perfecto simple que interpela a los oyentes (*viestes*) y finalmente un presente del indicativo (*parten*). Retomo este ejemplo que es el que menciona Catalán pero no me extenderé en su análisis. Veremos con atención lo que sucede en otros episodios.

<sup>2</sup> Cito en adelante a partir de la edición de Leonardo Funes (2007).

En el desarrollo del juicio en las Cortes de Toledo Rodrigo lanza el *riepto* y en el marco de esta declaración se establece una particular intersección entre el presente del enunciado y el presente de la enunciación a partir de estas unidades mínimas que nos ofrece el *Poema*: las formas verbales. Veamos el final de la tirada 137, los versos 3246 al 3249:

Sobre los dozientos marcos                    que tenié el rey Alfonso  
pagaron los ifantes                    al que en buen ora na[çió].  
Enpréstanles de lo ageno, que non les cumple lo s[lo]:  
mal escapan jogados,                    sabed, d'esta razón.

La voz narrativa se desplaza paulatinamente de un pretérito imperfecto (*teniê*), luego a un perfecto simple (*pagaron*) y siguen finalmente (no incluyo el verbo conjugado del epíteto) tres verbos conjugados en presente del indicativo (*enpréstan – cumple – escapan*) que hacen al plano del enunciado y que se yuxtaponen a un presente de la enunciación (*sabed*) que tiene, además, un matiz vocativo. Continúa la tirada 138, versos 3250 al 3252:

Estas apreçiaduras                    mio Çid presas las ha;  
sos omnes las tienen                    e d'ellas pensarán,  
mas cuando esto ovo acabado,                    pensaron luego d'ál:

Nuevamente los tiempos verbales se desplazan de un pretérito compuesto de aspecto perfectivo (*presas ha*) a un presente (*tienen*) yuxtapuesto a un futuro perfecto (*pensarán*) para retomar en el verso siguiente un pretérito anterior de aspecto perfectivo (*ovo acabado*) y luego un perfecto simple (*pensaron*) que presenta el *riepto* en boca del Rodrigo Díaz que se extiende por dieciocho versos. El conde don García responde al Cid, quien replica recordando al Conde su deshonor en la batalla de Cabra. Interviene luego Ferrán González y a continuación, en uno de los puntos de máxima tensión dramática del *Poema*, Rodrigo interpela a Pedro Bermúdez. Su parlamento se prolongará por 43 versos (a fin de cuentas el personaje no era tan mudo). Toda la escena (Rodrigo-Conde García-Rodrigo-Ferrán González-Rodrigo-Pedro Bermúdez) ocupa desde los versos 3254 al 3353, unos cien versos aproximadamente, de los cuales sólo nueve pertenecen propiamente a la voz narrativa del poema y el

resto es discurso directo de los distintos interlocutores. En estos nueve versos nos detendremos ahora para analizar esta particular dinámica de los tiempos verbales. Los transcribo en orden de aparición:

El conde don García            en pie se **levantava**: (3270)  
Essora el Campeador           **prísos**' a la barba: (3280)  
Ferrán Go[n]çález en pie se **levantó**,  
a altas voces            **odredes** qué **fabló**: (3291-3292)  
Mio Çid Ruy Díaz            a Pero Vermúdez **cata**: (3301)  
Pero Vermúdez            **conpeçó** de hablar;  
**detiènes**'le la lengua,           non **puede** delibrar,  
mas cuando **enpieça**,           **sabed**, no'l' **da** vagar: (3306-3308)

La versión modernizada de Pedro Salinas unifica los tiempos verbales y se pierde de este modo la complejidad de esta particular combinación, suprimiendo, además, las interpelaciones directas al público (*sabed*). La 'mentalidad moderna' filtra a su pesar estas marcas históricas del texto en las que se basa nuestro análisis.<sup>3</sup>

La dinámica es la misma: hay una progresión marcada en la que la instancia del enunciado se va acercando a la instancia de la enunciación no sólo por el pasaje de tiempos pretéritos al tiempo presente, sino también a partir de una colocación particular de estos verbos. Por otra parte, el número de verbos aumenta por cada verso y llega a un punto culminante en el verso anterior al parlamento de Pedro Bermúdez.

Podemos dividir estos nueve versos en dos grupos. El primero que incluye los versos 3270, 3280 y 3291-3292: cuatro versos repartidos en tres momentos de este episodio con cinco formas verbales conjugadas; el segundo grupo comprende los versos 3301 y los tres versos del 3306 al 3308: cuatro versos repartidos en dos momentos de este episodio y separados sólo por cuatro versos que incluyen siete formas verbales conjugadas.

Dentro del primer grupo no observamos la presencia del presente del indicativo: el primer verbo está en pretérito imperfecto (*levantava*) a pesar de que la acción no es durativa: el conde García se levantó. ¿Es un

<sup>3</sup> Por ejemplo: "Allí el conde don García de su escaño se levanta" (v. 3270); "El buen Pedro Bermúdez entonces empieza a hablar | se le traba la lengua, con las palabras no da, | pero cuando se soltó ya no la sabe parar." (vv. 3306-3308).

giro poético forzado por la rima o el ritmo? En todo caso sólo podemos evaluar lo que presenta el testimonio. La segunda forma verbal aparece en pretérito perfecto (*prisos*): el Campeador se tomó la barba. En el tercer momento de este primer grupo de versos aparecen tres formas verbales: un pretérito perfecto ligado estrictamente al plano del enunciado (*levantó*), un futuro que interpela repentinamente al auditorio (*odredes*) que hace a la instancia de enunciación y nos saca por un momento de la secuencia específicamente narrativa; y un pretérito perfecto simple (*fabló*) que retoma el relato. Aquí el juego entre los aspectos verbales no deja de ser significativo, aunque la progresión en intensidad dramática es todavía sutil. El único verbo que se sale del sistema de pretéritos es el futuro que dirige la atención hacia la figura del alocutario. Cabe destacar, sin embargo, que cualitativamente este futuro marca un corte en la progresión narrativa dentro del marco y cuantitativamente suma otra forma verbal, duplicando la cantidad de verbos por verso en este grupo.

En el segundo agrupamiento de versos notamos un cambio considerable: la primera forma verbal aparece en presente del indicativo (*cata*). Dramatiza no sólo la caída de la honra del Cid ante una nueva ofensa por parte de Ferrán González sino que presenta un aumento en el grado de intensidad de la acción. Luego vienen tres versos seguidos que prefiguran formalmente, por otra parte, la extensión del parlamento de Pedro Bermúdez. El primero de estos tres versos está en pretérito perfecto simple (*conpeçó*) y es el único ya que el verso siguiente incluye dos verbos en presente del indicativo (*detiènes* y *puede*, negado). El último verso de este segundo grupo incluye tres formas verbales: una en el primer hemistiquio en presente del indicativo (*enpieça*) seguida de un verbo en imperativo (*sabed*) que interpela directamente al alocutario y una tercera forma en presente del indicativo compuesta (*da vagar*). La progresión que vimos en el primer grupo se mantiene tanto cuantitativamente en el aumento de la cantidad de verbos por verso como cualitativamente en el modo y aspecto en que se presentan estas formas verbales conjugadas. Por otra parte, la progresión es más marcada en este segundo grupo con respecto al primero fundamentalmente por la presencia de las formas en tiempo presente en el plano del enunciado. En efecto, la progresión dramática se alcanza a partir del acercamiento paulatino entre la instancia de enunciación y los hechos narrados que se produce precisamente en este cambio en los tiempos verbales del enunciado en el que el uso del

presente hacia el final se superpone con el presente de la enunciación. Vemos que en el primer grupo de verbos señalado predominan las formas de pretérito (cuatro de cinco formas verbales conjugadas están en pretérito). En el segundo grupo, en cambio, predominan las formas en presente del indicativo (cinco de siete formas verbales conjugadas están en presente).

En suma, la secuencia específicamente narrativa analizada comienza con tiempos pretéritos propios de la narración que se funden paulatinamente con el presente de la enunciación en la apelación que la voz narrativa hace al alocutario. A partir de lo cual podemos establecer un paralelismo entre este 'ritmo' particular que describe un ascenso, un descenso y ascenso final en la intensidad dramática del episodio (que coincide, asimismo, con un aumento, un descenso y aumento de formas verbales) y la presentización del episodio narrado dada por la tendencia descrita más arriba hacia formas verbales conjugadas en presente del indicativo. La historia, en suma, se actualiza en el transcurso de la narración.

Sería válido plantear, como lo han hecho algunos críticos a propósito de la materia legendaria del personaje del Cid, más que una historia concreta generadora de una materia épica, un producto estético re-generador de la materia histórica. Sin embargo, sólo una concepción específica del tiempo implicada en la actuación juglaresca permite fusionar el tiempo de la enunciación con el tiempo del enunciado, una verdadera fusión de horizontes y de historicidades, en términos de Hans Robert Jauss. El auditorio vuelve a vivir los hechos del Cid debido a un ideario compartido, un contexto sociocultural concreto pero fundamentalmente al mundo (híbrido entre realidad histórica y materia ficcional pero también entre realidad histórica y realidad presente) que propone el *Poema*.

Me interesa, en definitiva, destacar cuatro puntos a partir del análisis realizado. En primer lugar, las dos instancias de enunciación presentes en el texto, una vinculada con el registro oral en su composición originaria y transmisión temprana, de la que sólo conservamos huellas textuales que nos permiten reconstruir una situación dialogal entre un 'autor-presentador' y el público. En segundo lugar, en la puesta por escrito, si bien perduran ciertas marcas de oralidad, el enunciatario deja de ser una presencia inmediata y se proyecta a los potenciales lectores de ese texto ya que la escritura abstrae los agentes concretos de transmisión y recep-

ción de la práctica cultural originaria.<sup>4</sup> En tercer lugar, en el plano del enunciado, los hechos narrados en el caso específico del *Poema* transcurren en un tiempo relativamente cercano a su época de composición y transmisión. Finalmente, en el plano del enunciado y en las secuencias narrativas de este ‘autor-presentador’, los tiempos verbales específicamente narrativos como el pretérito perfecto del indicativo concluyen en distintos fragmentos del texto en un presente del indicativo que tiende a fundir el presente del enunciado con el presente de la enunciación. Estos cuatro aspectos se combinan de manera única en el *Poema de Mio Cid* y apuntan, más que a una historicidad particular del texto literario, a una posible definición de tiempo a partir de los elementos señalados y las unidades mínimas analizadas.

El análisis que hemos realizado hasta aquí adquiere otra dimensión si se tienen en cuenta los últimos versos del cantar. En efecto, los versos 3717 a 3725 profundizan este proceso de actualización desplegado en otros pasajes del *Poema de Mio Cid* y lo hacen extensivo al conjunto del texto:

Andidieron en pleitos	los de Navarra e de Aragón,
ovieron su ajunta	con Alfonso el de León,
fizieron sus casamientos	con don Elvira e con doña Sol.
Los primeros fueron grandes,	mas aquestos son mijores,
a mayor ondra las casa,	que lo que primero fue.
¡Ved cuál ondra creçe	al que en buen ora naçió,
quando señoras son sus fijas	de Navarra e de Aragón!
Oy los reyes d’España	sos parientes son,
a todos alcança ondra,	por el que en buen ora naçió.

Vemos, en este célebre fragmento, el pasaje de formas verbales conjugadas en pretérito perfecto a un presente que no podemos considerar sencillamente un presente histórico. Los primeros tres versos corresponden a una secuencia narrativa que da cuenta de las segundas nupcias de las hijas de Rodrigo Díaz. Nótese que los pretendientes, aquí también, arreglan las bodas con Alfonso y no con el Cid. Los dos siguientes versos

<sup>4</sup> Debemos tener presente, sin embargo, la transmisión oral a partir de un texto escrito y los procesos de tradicionalidad oral y escrita propuestos por Orduna (1985) –y debatidos por la crítica– que coexisten en la transmisión del poema.



son ya una interpelación directa al auditorio en virtud de la cual el presente del indicativo, esta vez, adquiere otro matiz: la actualización de lo narrado. Esta operación se hace explícita en el verso 3724, por un lado, a partir del deíctico temporal ‘oy’ y el presente del indicativo ‘son’ y, por otro, en el verso 3725 que reúne a los agentes en cuestión y, por lo tanto, las dos temporalidades en juego: ‘todos’ + presente del indicativo (hoy) y ‘el que en buen ora *naçió*’ (pretérito perfecto). Todo el poema se cierra, entonces, dramatizando la actualización de la historia.

Debemos comprender el procedimiento aquí descrito a partir de una perspectiva interpretativa que considere el texto medieval como fenómeno particular, un acontecimiento estético en el que la intervención de un tipo específico de receptor define determinados procesos compositivos. Las distinciones que establece Ricœur (él las llama *asimetrías*) entre el relato histórico y el relato ficcional se deben a la intencionalidad del relato histórico y al modo virtual de habitar el mundo que proyecta la obra de arte (1984: 233). Pero este filósofo francés tiene en mente cuando habla de relato ficcional la novela (como modelo; él establece distinciones para la épica y la poesía) y en particular el texto escrito. Sin embargo, el tiempo narrativizado tiene una significación y una decodificación culturales bien definidas: la actualización de un tiempo histórico. Y, así, el pasado evocado por el *Poema* sólo tiene sentido desde un presente, un presente que también se vuelve sobre nosotros mismos en el acto de lectura y que hace a la pregunta *¿cómo entendemos hoy los textos medievales?*. Éste es el sentido histórico del texto literario. Al menos una parte del mismo. La superación de la distancia temporal (en la Edad Media y, aunque de modos diferentes, en la actualidad) se logra solamente porque, en palabras que Heidegger emplea para la ciencia histórica, “el tiempo de algún modo entra en función” (2000: 8) en el texto. Y esta puesta en función se da en la puesta en acto del artefacto verbal. Debemos ser conscientes del particular umbral que se abre en el *Poema*, un umbral que da paso a un mundo posible ficcional en el marco de una práctica discursiva determinada, la actuación juglaresca, que ha dejado huellas textuales concretas en el manuscrito conservado. El dramatismo propio de la oralidad del mundo estético de una cultura puede todavía vislumbrarse en el testimonio, como la luz de una estrella apagada hace millones de años.

En 1915, en un trabajo de juventud, Martin Heidegger intentaba definir el concepto de tiempo en la ciencia histórica a partir de la siguiente pregunta: “¿Qué estructura tiene que tener el concepto de tiempo en la ciencia histórica para poder entrar en función como concepto de acuerdo con la finalidad de esta ciencia?” (2). Quizá podamos formular la misma pregunta para los estudios literarios: ¿Qué estructura debe tener el concepto de tiempo en la estudios literarios para poder entrar en función como concepto de acuerdo con la finalidad de esta actividad?

## Bibliografía

- CATALÁN, DIEGO, 2000. *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal & Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_\_, 2002. *El Cid en la historia y sus inventores*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- FUNES, LEONARDO (ed.), 2007. *Cantar de Mio Cid*, Buenos Aires: Colihue.
- HEIDEGGER, MARTIN, 1916. “El concepto de tiempo en la ciencia histórica”, traducción de Elbio Caletti (2000) a partir de *Frühe Schriften*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972. El texto traducido circuló internamente en el Seminario de Grado “Arte y técnica en Heidegger y Benjamin. Una confrontación” dictado por el Prof. Ricardo Ibarlucía en el año 2000 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (ed.), 1963. *Poema de Mío Cid*. Versión modernizada de Pedro Salinas, Buenos Aires: Losada.
- ORDUNA, GERMÁN, 1985. “El texto del *Poema de mio Cid* ante el proceso de tradicionalidad oral”, *Letras*, 14, 57-66.
- RICCEUR, PAUL, 1983. *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Du Seuil.
- \_\_\_\_\_, 1984. *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Du Seuil.