

## GESTAS DE ARENA

Editar la gesta podría considerarse como una más de las tareas imposibles recogidas por Stith Thompson, no menos difícil que tejer una cuerda de arena. Primero, porque es de pensar que la gesta perteneció esencialmente al universo de la oralidad. Como lo subrayó en su día Zumthor, de lo que se declamó en la Edad Media quedan *textos*, las *obras* se perdieron. Así, editar la gesta es sólo recoger una huella borrosa y limitada de lo que fue. Es más : cuando la obra medieval, oral o escrita, se caracterizaba por su esencial variación (Armistead, Roudil), la gesta española, para cada uno de sus pocos vestigios, sólo nos brinda una única versión manuscrita.

Editar la gesta, en el caso del *Mío Cid*, es pues editar esa única versión medieval. Pero esta limitación viene además acompañada de una paradoja : editar el manuscrito es desdoblarse su realidad única y en gran medida ocultarla, pues el primer imperativo del editor moderno es producir un texto *diferente* del conservado. El proceso editorial consiste ante todo en transportar el texto antiguo de un universo de comunicación a otro muy distante, en adaptar antiguas prácticas de escritura y de lectura a nuevas convenciones. Eso es, mudar por completo la materialidad del signo. Ahora bien, si editar es transmitir, también es conservar. Necesariamente diferente del manuscrito, el texto que construye el editor con vistas a adaptarlo a las convenciones de sus contemporáneos debe recoger fielmente la preciosa huella medieval dejada por la obra. Si el editor no puede ir más allá del (único) manuscrito en la restitución moderna de la gesta, y si la primera función y razón de ser del mismo editor es la de difundir una versión del manuscrito legible por sus contemporáneos, también tiene el deber de reproducir el texto manuscrito y *no otra cosa*. Ésta me parece ser, aunque paradójica, la única función útil del editor de la gesta : la de mediar entre dos textos -*sólo dos*-, el manuscrito existente y la edición proyectada.

1. Los problemas, desde luego, nacen a flor de texto : en primer lugar, a un nivel estrictamente *gráfico-escritural*. El manuscrito propone diversos grafemas para lo que aparenta ser un solo fonema : diversas grafías para la /s/, para la /r/, para la /b/, la /u/, la /i/... Nuestras convenciones rechazan muchas de estas posibilidades. Ahora bien, borrada totalmente o en parte esta variación gráfica, desaparece un testimonio de la historia de la escritura, como también un indicio de dónde, de cuándo se escribió el manuscrito, con qué fines, en qué (tipo de) taller. Andemos con cuidado : este nivel gráfico-

escriptural linda con un nivel *gráfico-linguístico* del signo, en que la grafía no es ya sólo testimonio de prácticas escritas sino también de realidades lingüísticas. La fonología de las lenguas medievales procede en gran parte del estudio de su escritura. Hoy por hoy los lingüistas que hacen el esfuerzo de trabajar directamente sobre manuscritos (Douvier) plantean no pocos interrogantes en cuanto a posibles vinculaciones entre diferencias gráficas y diferencias fonéticas. La separación o unión de formantes lexicales quizá nos hable, además de escritura y de etimología, de un imaginario lingüístico, de representaciones de la constitución morfológica que, a falta de gramática, sólo nos transmite la práctica de los escribas. Trabajos recientes (Elvira, Castillo) se valen en ocasiones de la separación o unión de unidades sintácticas para dar cuenta de determinaciones profundas en cuanto a la posición del pronombre átono en el castellano medieval. Esto para los rasgos que cabría recoger y que suele borrar la . Evocaré ahora lo que a menudo se añade.

En el plano de la organización discursiva del texto, la intervención más corriente del editor es sustituir la puntuación medieval, o compensar su ausencia, por una *puntuación moderna*. La cosa es tan espontánea que la practicó Pidal en su edición supuestamente . Y sin embargo : ¿No estamos aquí pasando ya los límites de la transcripción para entrar en una práctica interpretativa y, mejor dicho, en un trabajo de reescritura? El caso de las comillas, que discriminan el discurso directo, es llamativo e importante. Tomemos el verso 755. De acuerdo con Pidal, la mayoría de los editores lo incluyen en un parlamento del Cid :

Oy en este dia de uos abre grand bando;  
 755 Firme[s] son los moros avn nos van del campo.»  
 Causalgo Minaya el espada en la mano,  
 Por estas fuerças fuerte mientre lidiando (...)

Las crónicas alfonsíes y neoalfonsíes, es verdad, invitan a hacerlo así (*Crónica de veinte reyes* : ). Pero lo más probable es que los compiladores, a su vez, interpretaban y reescribían. Ningún indicador gramatical permite, en el códice de Vivar, zanjar entre la pertenencia del verso 755 al discurso del personaje o al relato. Muy bien podría adoptarse esta segunda posibilidad :

Oy en este dia de uos abre grand bando.»  
 755 Firme[s] son los moros, avn nos van del campo.

Cualgo Minaya el espada en la mano,  
 Por estas fuerças fuerte mientras lidiando (...)

Sólo el optar por una puntuación moderna hace que el editor esté *obligado* a escoger entre dos interpretaciones que el texto manuscrito, por su parte, deja abiertas.

Otro ejemplo, el de los versos 2603-2606. Los editores los ponen en boca de Jimena, en el momento en que doña Elvira y doña Sol parten a Carrión con sus pérfidos maridos :

Abraçolas myo Çid e saludolas amas ados.  
 El fizo aquesto, la madre lo doblaua :

2605 De mi & de uuestro padre bien avedes nuestra graçia.  
 Hyd a Carrion do sodes heredadas;  
 Assi commo yo tengo bien uos he casadas.»  
 Al padre & ala madre las manos les besauan;  
 Amos las bendixieron e dieron les su graçia.

Pero no fue Jimena quien casó a Elvira y Sol, sino el Cid, su padre (, v. 2189). Y, dada la íntima unión con que se evocan aquí al padre y a la madre, bien podríamos encontrarnos, como ocurre otras veces en el *Cantar*, con dos parlamentos seguidos, atribuibles a dos personajes diferentes, en este caso a Jimena primero y luego al mismo Cid, sin que nada en el texto los distinga :

Abraçolas myo Çid e saludolas amas ados;  
 El fizo aquesto, la madre lo doblaua.

2605 De mi & de uuestro padre bien avedes nuestra graçia.»  
 Assi commo yo tengo bien uos he casadas»  
 Al padre & ala madre las manos les besauan  
 Amos las bendixieron é dieron les su graçia.

La puntuación, aquí también, constituye una intervención editorial que obliga a reducir las virtualidades semánticas del texto manuscrito.

Lo mismo sucede con otro gran operador de la grafía moderna : la *acentuación*. Ésta tiene consecuencias en cuanto a la idea que el editor puede dar de la prosodia o de la musicalidad de la obra en el momento, por ejemplo,

de escoger, para la transcripción del imperfecto de indicativo y del condicional, entre el hiato (-íe) y el diptongo (-ié). Pero también puede la acentuación (a veces junto con la puntuación) afectar el sentido del texto. Si se acepta, además de la puntuación moderna, la distinción convencional entre un condicional no acentuado y un (=) optativo acentuado, se tiene que elegir, en el caso del famosísimo verso 20, entre el condicional , y el optativo -empleado con pasados del subjuntivo, nótese de paso, en otros textos, como en la versión poética de las *Mocedades de Rodrigo* (, v. 945, 987, 992, 1102)- . Otro ejemplo, el del verso 181. Ruy Díaz acepta el pedido hecho por Raquel y Vidas de una piel morisca. Sin acento, el introduce una condicional elíptica algo oscura : uos la aduxier dallá, si non contalda sobre las arcas. Un acentuado introduciría, más clara y completa en cuanto a la sintaxis, una construcción optativa (véase Garci-Gómez) : Esto valdría también, en el mismo *Cantar*, para otros versos, como el 3216b : A tales opciones, a estas reducciones semánticas y poéticas se obliga en este caso el editor.

Pasemos ahora del plano discursivo al plano textual. Desde Lidfors y Pidal, la gran mayoría de las ediciones corrientes dividen el *Mío Cid* en tres *cantares*. El manuscrito no señala, en la presentación física de lo escrito, ninguna ruptura. Ciertamente es que los versos 2276-2277 marcan un término : . Pero, como se sabe, la división entre un cantar primero y un cantar segundo en el verso 1085 () está muy debatida (Garci-Gómez, Adams, Horrent y Montaner). Aun así, la creación y el mantenimiento de dicha división conlleva, a veces en los estudios especializados y muchas más veces en la enseñanza, deducciones poco fundadas en cuanto a la declamación del *Cantar* en la Edad Media como, aún más arriesgadas, en cuanto a su génesis. En este caso, la intervención editorial oscurece la historia de un texto y la historia de un género.

Si nos fijamos en el manuscrito, tampoco está fundada la estricta división en *estrofas* que proponen los editores. Este procedimiento no tendría mayor importancia si se limitaran éstos a separar unidades asonánticas. Pero no siempre es así, y el convencimiento de que la estrofa constituye en el *Cantar* una unidad semántica los lleva a cambiar no pocas rimas y versos así como a negar la existencia del encabalgamiento estrófico, del que el manuscrito da tan frecuentes ejemplos, y así a desfigurar en gran parte la estructura poética de la obra. Volveremos sobre el asunto.

Para dar fin a este apartado, pensemos un momento en la división, tan inútil y sin embargo tan generalmente practicada, de los versos en *hemistiquios* materialmente separados. En este caso también, dicha práctica da lugar a reducciones de las posibilidades rítmicas ofrecidas por el manuscrito, como se

echa de ver en la localización contrastada de la cesura que dan las ediciones para los versos 198, 1178 o 2440 (entre otros ejemplos).

Resumamos. Las intervenciones editoriales llevadas al nivel gráfico-escritural dificultan o pervierten el conocimiento de la escritura medieval. Las intervenciones gráfico-lingüísticas tienen las mismas consecuencias en cuanto a la historia de la lengua. No es objeción válida el hecho de que dichas intervenciones afecten sólo la restitución del manuscrito y no la del texto. Los manuscritos son el único testimonio que tenemos sobre la escritura y la lengua de la Edad Media, y un manuscrito -así se da el caso para el *Cantar*- es casi siempre reflejo de un manuscrito anterior. En cuanto a la puntuación, a la acentuación, a la división en cantares, estrofas y hemistiquios, éstas afectan ya directamente el texto : su sentido, su forma, su génesis, la idea que se puede tener de su difusión práctica.

2. Hasta aquí me he atenido a plantear problemas ligados a la simple *transcripción* del texto manuscrito. A esta operación -ya complicadísima, quién lo negaría- debiera, a mi parecer, limitarse la labor editorial. Pero no es así. La mayoría de los editores tienen además la ambición de alcanzar, detrás del texto manuscrito, y en consecuencia su intervención suele ser mucho más activa. La tarea consta entonces de una operación que supone la puesta en juego no ya de dos textos (el manuscrito y el editado) sino de tres por lo menos (incluyendo la consabida) : la , agente de dudosas .

Muchas editoriales tocan a la *lengua* del manuscrito y primero a la *morfología* y al *léxico*. Pretextando que la grafía del códice no siempre expresa, o no expresa correctamente, las diferencias fonéticas transcritas hoy por *l* y *ll* así como por *n* y *ñ*, se cambia , o por *y* (v. 599, 996, 1003, 3661), suprimiéndose formas cuya existencia atestiguan otros textos, como por ejemplo varios manuscritos de la *Estoria de España* alfonsí. En cuanto a la forma manuscrita , da lugar a dos interpretaciones. El verso 350, , se transcribe . La misma modificación gráfica de puede observar en los versos 443 (), 1435 (Dios me lieva allá), 1611 (), etc. Ahora bien, he aquí los versos 2351-2352, que recogen las palabras del Cid a Pero Vermúdez, confiándole la suerte de los infantes en la batalla : . También aquí la forma podría constituir un demostrativo que remitiese al lugar o a la acción del combate : ). Sin embargo, en este caso se conserva la forma manuscrita, interpretándose ésta -sin que se halle ningún otro ejemplo en textos medievales (véase Martín Alonso)- como un equivalente de una *u* otra interyección moderna, o . Sin mayor razón, una misma forma del códice da así lugar a dos formas, y luego a dos palabras y a dos sentidos, en la edición.

Las correcciones pueden también ser *sintácticas*. Éste es el verso 2719 del manuscrito : . Los infantes de Carrión se disponen a vengarse en las hijas del Cid de las burlas provocadas por su actitud cuando la fuga del león. El verso es perfectamente comprensible de interpretarse como pronombre átono : . Ciertamente es que estudios lingüísticos (Staaf, Meyer-Lübke, Ramsden), indican que, en la época de composición del *Cantar*, no se solía anteponer el pronombre átono al verbo cuando éste no iba precedido de una palabra tónica en que apoyar aquél, y en particular al principio de la frase, del verso e incluso del hemistiquio. Por eso también aquí los editores, cambiando la lección del manuscrito por construcciones como en que se invierten las palabras y para que pueda ser sujeto. No obstante, Staaf notó (e intentó corregir), en el mismo *Cantar*, no pocas a la regla. Además de la del verso 338 (), no del todo significativa por pertenecer el verso a una serie al parecer algo embarullada por el copista (v. 337-339), existen otras varias (situadas todas, es verdad, al principio de un hemistiquio, y no de una frase o de un verso) : (v. 336), (1023), (1533), (1753), (1886), (2937). No es imposible, desde luego, que en estas pocas excepciones la estructura sintáctica dependa de la lengua del copista y no de la del autor. Pero, por otro lado, ¿cómo avanzar útilmente en el estudio de la sintaxis del castellano medieval si, en vez de acoger con benevolencia y disponibilidad la variedad de los testimonios manuscritos, se ajustan éstos previamente a alguna teoría?

Las enmiendas más corrientes, sin embargo, son *prosódicas*. Una de ellas consiste en la *asonancia*. Para eso, se cambian tiempos, géneros y a veces palabras : se muda en (v. 1256), en (v. 1645), en y, para satisfacer el nuevo acuerdo genérico, en (v. 1708 : > ), es sustituido por (v. 2155). Se suprimen versos o partes de versos : (v.1041-1045) se transforma en . Desaparecen así el verso 1043, parte del 1045, como también la jocosidad algo brutal, la aleccionadora insistencia, la potente escenificación del fragmento. Se hacen añadidos : (v. 1823-1823bis) se troca en . En este último ejemplo, la regularización asonántica se combina con la supresión de un posible encabalgamiento (). Esta última corrección, por sí sola, también puede dar lugar a supresiones : así, (v. 1069-1073) se simplifica en La idea de que el verso antiguo español desconoció el encabalgamiento se ve confirmada, desde luego, por tales ocultaciones.

Lo que digo del verso vale para la *estrofa* (o más exactamente para la serie o secuencia asonántica). La regularización *suprime el encabalgamiento de serie a serie*. En la sucesión manuscrita (v. 1710-1713, estrofas 94-95), se invierten los hemistiquios del verso 1711 para conseguir la preferida ruptura semántico-asonántica No obstante, a falta de fácil , se conservará en otros

casos el encabalgamiento estrófico : «Fabló el rey don Alfonso e dixo esta razón :/ (v. 1866-1868, estrofas 99bis/100); o también : (v. 2965-2967, estrofas 133/134). Se intenta *la asonancia estrófica*. Para ello, el editor puede *desplazar versos*, colocando a veces, por añadidura, las palabras que recogen éstos en boca de otro personaje. Así es como lo que el manuscrito atribuye al Cid (, v. 2522-2523) lo encontramos, después del verso 2530, en boca del infante de Carrión Fernando González. Otras veces, un molesto dístico con asonancia en *é-o* dentro de una serie en *ó* (, v. 2962-2963) sugiere un restablecimiento total por *inversión de palabras* o *de hemistiquios* () o, más sorprendente, una regularización sólo parcial, que deja uno de los dos versos sin eco prosódico : . Dentro de una misma edición, la intervención en dicho dístico puede, por lo demás, compaginarse con la conservación de un dístico en *ó* dentro de una serie en *í* (v. 1866-1867 citados más arriba, enmarcados en la estrofa 100). Así se normaliza o se disloca la prosodia de la que da fe el manuscrito.

Pero la mayoría de los editores, en su empeño de el texto del códice, se aventuran más allá de los espacios aproximadamente cartografiados por filólogos y lingüistas como de los espejismos de una prosodia mecánica. No faltan las *estilísticas* : la repetición del pronombre en los versos 2129 y 2130 () lleva a suprimir su empleo en el primer verso. Otras se deben a supuestas razones . Así, los versos 2654-2655, donde se evocan regalos hechos por Abengalvón a las hijas del Cid y a sus maridos en medio del tránsito de Molina a La Ansarera, vienen a colocarse, para mayor (?), al final del trayecto, después del verso 2657. También se observan cambios debidos a (la interpretación de) relaciones internas. Después de los primeros esponsales de las hijas del Cid, éste hace un regalo al rey : (v. 2144-2145). Esto ocurre al cabo de la despedida personal del Cid con el rey, después de que éste haya designado a Alvar Fáñez como y de que el Cid haya invitado a los mesnaderos del rey a venir a Valencia para las bodas (v.2121-2141). Anteriormente, hechos los esponsales, el Cid había regalado a los presentes caballos, mulas y vestiduras (v. 2113-2116). El poeta, resumiendo, ponderaba el don de caballos : . Algunos editores, identificando los dos donadíos (y apoyándose, es verdad, en la *Crónica de veinte reyes*), pretenden restaurar la coherencia aritmética del fragmento modificando el verso 2144 donde cambian () en . Cambios menos fundados aún se deben a criterios externos, epistemocéntricos, reveladores además de prejuicios globales sobre la épica española -apegada, como se sabe, a las realidades históricas y geográficas. Esto inspira varios cambios toponímicos aun cuando, en este caso, las prosificaciones cronísticas repiten la versión del códice de Vivar : Huesa por

Huesca en los versos 952 y 1089; Terror por Teruel en los versos 571, 585, 625, 632, 773, 842 y 860. ¿Pero no confundirán los editores su propio saber geográfico con el de los copistas y aun con el del mismo poeta?

Otro cambio de índole semántica : se suelen dividir -aunque el manuscrito no indica ninguna partición y que la asonancia no marca ninguna ruptura- los dos primeros cantares en el verso 1085 : . Para aislar este verso, se vincula semánticamente el verso 1084 con el verso 1083 : . Ahora bien, como esto no deja de plantear un problema de sintaxis, ya que el verbo no rige la preposición sino la preposición , muchos editores cambian por o , completando a veces este cambio por el de en . Algunos aprovechan además la ocasión para desplazar el verso 1086 del manuscrito () y colocarlo, interpretándolo como un balance conclusivo del episodio de Tévar, después del verso 1084. El manuscrito, sin embargo, no carece, a lo largo del fragmento, de sentido si se considera que el verso 1084 está sintácticamente vinculado, no con el que le precede (1083), sino con el que le sigue (1085), estableciéndose una relación causal apoyada, como ocurre otras veces -, v. 2552- en la peposición : Sentido : la batalla de Tévar, con el espléndido botín que proporciona a las tropas cidianas, constituye la palanca de la verdadera del Campeador : las hazañas levantinas que concluirán con la toma de Valencia. El verso 1083, unido semánticamente al verso 1082, concluiría entonces naturalmente el episodio de Tévar : En cuanto al verso 1086, muy bien podemos dejarlo en su lugar, interpretándolo como un recuerdo del botín de Tévar que vincula dos grandes movimientos de la trayectoria heroica. Tanto las enmiendas hechas al verso 1083 como el desplazamiento del verso 1086 se ahorrarían de aceptarse la lección que ofrece el manuscrito.

Aquí cierro este reducido muestrario de las dificultades y tentaciones que se presentan al editor del *Cantar*, así como de las insatisfacciones que deparan las ediciones. No desconozco las condiciones impuestas al editor por una mayoría de editoriales. Quizá consigamos un día mejorarlas. Tampoco soy partidario de que la gesta quede reservada a un puñado de estudiosos. He denunciado métodos de transcripción que dificultan exageradamente la lectura, caen en la paradoja de imitar gráficamente el manuscrito y llegan a crear un monstruo gráfico, radicalmente convencional y artificioso. Tampoco creo demasiado en un sistema de doble, triple o múltiple edición cuyas distintas versiones se conciban en función de la variedad del público. Pero evitemos también los estragos de restauraciones que recomponiendo las preciosas ruinas en que se conserva el pasado las sustituyan por

desacertadas construcciones que sólo nos hablen de nosotros mismos. Imposibles obras, si no inexistentes. Gestas de arena. Por nimias que parezcan tomada una a una las intervenciones de los editores en el texto manuscrito, añadidas unas a otras pueden acabar desfigurando del todo el patrimonio que nos legaron los escribas. Sería lamentable que, de la grafía y de la disposición del texto a la morfología y a la sintaxis, de la estructura poética al contenido semántico, la falta de respeto al texto manuscrito arruinara la loable empresa inaugurada por Colin Smith para renovar sobre bases fiables la edición de la gesta.

Unos pocos principios deberían ser aceptados por todos y para la edición de cualquier obra medieval. Fijémonos como meta el editar un texto que haya existido fuera de nosotros y que represente un auténtico , no un texto, poco o mucho, inventado. Asimismo, tengamos cuidado de preservar dicha autenticidad, y para ello, limitemos lo más posible nuestras intervenciones : desconfiemos de las , expongamos en nota nuestros interrogantes en cuanto a la forma o al sentido sin cambiar la lección del manuscrito, y, en caso de intervención necesaria (palabra cortada, haplografía, por ejemplo), señalemos dicha intervención en el mismo texto o indiquemos muy claramente los términos de un contrato de transcripción que debe ser sencillo.

El mayor peligro está en ocultar la realidad de la escritura, de la lengua, de la obra, y finalmente de una cultura, en nombre de concepciones de la escritura, de la lengua, de la obra y de la cultura debidas no pocas veces a teorías que emanan a su vez de falsificaciones editoriales. Ésto, desde luego, tiene particular pertinencia en el campo de la épica. Aquí, a parte de haber constituido el género en un verdadero campo de divagación política donde las convicciones se han impuesto en contra de las realidades textuales, la teoría tradicionalista parece haber autorizado a los editores, convencidos de que la entidad manuscrita no tiene mayor importancia, a actuar (como nuevos y ) con una libertad que no se ha dado tanto en el campo de la poesía culta o de la prosa. La verdad es que, aun por razones totalmente opuestas -porque para unos el manuscrito es vestigio singularísimo de una obra infinitamente móvil que se perdió o porque para otros el manuscrito es (casi) la obra-, tradicionalistas e individualistas deberían coincidir en hacer del texto conservado en el códice el único objeto de la edición.

Georges Martin  
Université Paris 13

