

SOBRE LA TÉCNICA DE REPRESENTACIÓN
DE LA MUCHEDUMBRE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
(*CANTAR DE MIO CID*, CERVANTES, GALDÓS)

Los medios de los cuales se sirve la literatura narrativa para la representación de personajes nos son a todos bien conocidos: 1) el retrato —físico y moral— que presenta al lector una figura desde su aparición; 2) la descripción —dinámica— de los movimientos de las personas, su mímica, sus gestos, sus acciones; 3) el escritor, como artista de la palabra que es, presenta —y esto con preferencia— al personaje como ser hablante, bien en soliloquio, bien en diálogo, bien en conversación con otros personajes; 4) el escritor utiliza el rico arsenal de medios de introspección y análisis psicológicos. Pero, ¿cómo es en el caso de que el escritor no se reduzca a presentarnos un número relativamente limitado de individuos sino un grupo de personajes? ¿Cómo si se trata incluso de una multitud de individuos? Evidentemente, los medios de que se servirá no podrán ser los arriba mencionados. Imposible que pueda presentar como individuo a cada uno de los personajes de que esa multitud se compone. Se verá obligado a encontrar otros medios, o a modificarlos adecuadamente. Me limitaré a tres ejemplos, uno de la Edad Media, otro del Renacimiento y otro del siglo XIX, esto es: *El Cantar de Mio Cid*, Cervantes y Pérez Galdós.

Una de las diferencias fundamentales entre epopeya y novela reside en que el héroe épico actúa casi siempre en la esfera pública, mientras que el protagonista de una novela nos aparece de preferencia en la esfera privada. Bien es verdad que al Cid no solamente lo vemos en el campo de batalla, o entrando con pompa en las ciudades conquistadas, o en las Cortes de Toledo, sino también presenciarnos sus lágrimas al salir de Vivar o al despedirse —y al volver a ver— a su mujer y a sus hijas, pero incluso estas escenas íntimas se desarrollan en público, en presencia de sus vasallos, de espectadores en suma. En el *Poema del Cid*, en general, están constantemente presentes colectividades de personas de la más variada índole y composición numérica. Y, sin embargo, como sostiene Bow-

ta, toda poesía heroica « se concentra sobre los happy few y descuida a todos los demás »; y para el Cantar español esta constatación es valedera en modo particular: según Jules Horrent, « el personaje del Cid es antepuesto desde el principio hasta el final, ocupando toda la escena épica con su formidable presencia ». En verdad, la representación por parte del poeta de las colectividades de personas presentes en el Cantar es extremadamente lacónica; sólo las esboza con unos mínimos rasgos. Pero incluso esta técnica tan sumaria merece un análisis detenido. Aquí me limitaré exclusivamente a uno solo de estos medios de representación. Se ha calculado que de los 3801 versos que abarca el Cantar, nada menos que 1614 versos, esto es entre un 42 ó 43 por ciento, son de estilo directo. Esto significa un porcentaje muy considerable respecto a este medio de representación con el cual el poeta pone de manifiesto de manera más relevante —mientras él mismo se retira, por así decir, modestamente a un lado— la autonomía poética de sus figuras. En la tercera estrofa del Cantar ya nos encontramos con un caso de estilo directo puesto en boca de una colectividad de personas: se trata del pasaje que nos presenta al Cid camino del destierro entrando en Burgos:

exiénlo ver mugieres e varones,
 burgeses e burgesas por las finiestras son,
 plorando de los oios, tanto avién el dolor;
 de las sus bocas todos dizían una rrazón:
 « ¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señor! »

(Cito de la ed. de I. Michael en « Clás. Castalia »)

Sabemos que éste es uno de los versos más discutidos del Cantar en cuanto a su sintaxis y significación. Pero también hay que llamar la atención sobre otra particularidad: se trata del único pasaje en el Cantar en donde el hecho de un unísono hablado por una muchedumbre vaya precedido con tanta relevante insistencia: « todos dizían una rrazón », y reforzado con la locución tautológica (dizían) de las sus bocas ». La unanimidad de la opinión pública ha de convencer ya a priori al oyente o lector de que el héroe no tiene mácula y que ha sido desterrado injustamente.

Podría pensarse que la colectividad que con más frecuencia aparece en el Cantar, la de las « mesnadas » del Cid, tendría que hablar preferentemente en esta forma, y, curiosamente, es precisamente al contrario: sus intervenciones son escasas y las más cortas de todas; sólo testimonios de obediencia, réplicas militarmente lacónicas (« Es-

sora dixieron todos: D'amor e de voluntad »). Es cómo si aquéllos que más próximos se hallan al área de dominio del héroe sólo pudiesen articularse como el eco de sus tonantes palabras; sólo en una cierta distancia de la figura dominante del Campeador pueden expresarse manifestaciones colectivas que sean algo más que una reiteración de las suyas. Un ejemplo de ello —y para terminar este primer punto— la escena de la conquista de Alcoçer: El Cid ha sitiado en vano la ciudad durante 15 semanas. Entonces simula la retirada de sus tropas, en la esperanza de que los sitiados, con esta treta, abran las puertas. Caerán los sitiados de Alcoçer en la trampa? Todo depende de su reacción. Y ello requiere del juglar una descripción exacta y expresiva de la psicología de los sitiados.

Veyénlo los de Alcoçer, ¡Dios, cómo se alabavan!
« Fallido á a Mio Çid el pan e la çevada;
las otras abés lieva, una tienda á dexada,
de guisa va Mio Çid commo si escapasse de arrancada.
Demos salto a él e feremos grant ganancia,
antes quel' prendan los de Terror, si non, non nos darán
[dent nada;
la paria qu'él á presa tornar nos la ha doblada ».
Salieron de Alcoçer a una priessa much estraña... (580-588)

Y para volver todavía más seguros de su superioridad a los ya engañados, las huestes del Cid simulan una huida precipitada.

Dizen los de Alcoçer: « ¡Ya se nos va la ganancia! »
Los grandes e los chicos fuera salto dan,
al sabor del prender de lo ál no piensan nada,
abiertas dexan las puertas que ninguno non las guarda.
(590-593)

Más detalles respecto a esta escena y al discurso colectivo en el *Cantar de Mio Cid* y en la tradición épica europea, así como una hipótesis sobre el origen de este medio de representación de la muchedumbre, encuentran Vdes. en un artículo mío que se está imprimiendo para el Homenaje a Franco Merelli.

Pasemos ahora al segundo punto, a Cervantes y al *Quijote*. El esquema estructural de la novela, las aventuras vividas por el protagonista y su escudero, determina constantemente un ritmo alternante: a escenas en las que se sitúa al héroe bien sea solo o únicamente en compañía de Sancho, suceden escenas de aventuras, esto es escenas que constituyen un encuentro con otros personajes, esce-

nas que llevan casi siempre a un choque con ellos y a veces incluso a un choque con una masa de personajes. Es por lo tanto el encuentro del individuo con la muchedumbre en la forma específica del choque uno de los tipos de episodios más frecuentes en esta novela, cosa que nos transmite de una manera excepcional todo el ancho espectro de reacciones de la masa ante el individuo único. La muchedumbre, en consecuencia, aparece aquí —al contrario que en la epopeya— no como un fondo apenas esbozado tras la figura del héroe que llena de manera absoluta el primer plano, sino alcanza la categoría de verdadero antagonista del individuo.

A la notable importancia de la muchedumbre en la novela cervantina corresponde también una representación narrativa más detallada y desarrollada de la misma a como es en la literatura aristocrático-feudal de la época medieval. Sólo pondré de relieve una particularidad de la técnica de Cervantes, su arte en el retrato de la muchedumbre. El retrato individual, en la literatura, suele presentar en primer lugar una impresión general, pasando luego a una enumeración de las características particulares —vestido, rasgos faciales y otros atributos físicos— para concluir reduciéndolas bajo un denominador común. Es, por lo tanto, un movimiento triple: síntesis —análisis— síntesis. Cervantes describe de manera análoga a muchedumbres. A lo que, en la parte media, analítica, del retrato individual, es la pormenorización de las características del personaje, corresponde aquí, en el retrato multitudinario, la enumeración detallada de los distintos componentes de la masa. Cervantes se sirve con frecuencia del punto de vista óptico de sus propias figuras para estas descripciones, especialmente del de Quijote y de Sancho, con lo cual este movimiento triple surge de manera totalmente espontánea en el proceso de la sucesiva percepción: «Yendo, pues, desta manera, la noche oscura, el escudero hambriento y el amo con gana de comer, vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres... y mientras más se llegaban, mayores parecían... [Hasta aquí la primera visión global; a continuación, la parte analítica:] ... tornaron a mirar atentamente... distintamente vieron lo que era, porque descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas; que bien vieron que no eran caballos en el sosiego con que caminaban. ... [Síntesis final:] Esta estraña visión,

a tales horas y en tal despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho, y aun en el de su amo » (I, 19). Otro ejemplo ofrece el episodio de la carreta de la muerte (II, 11), pero aquí la fase media, analítica, de la descripción es tan detallada que ya alcanza la categoría de una serie de cortos retratos individuales. Un caso extremo de este tipo lo constituye el del encuentro con los Galeotos: « ... don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro, por los cuellos, y todos con esposas a las manos ». Tras esta visión global preliminar se llega a los diálogos que Don Quijote sostiene con cada uno de los penados. De este modo cada uno de los miembros del grupo alcanza una individualidad tan viva, que avanzan a auténticas figuras episódicas. Sólo al final de la escena y ante lo absurdo de lo que el héroe les requiere, vuelven a fusionarse otra vez en una masa, en una masa hostil: « Pasamonte... hizo del ojo a sus compañeros, y apartándose aparte, comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote, que no se daba manos a cubrirse con la rodela ».

Antes de pasar al tercer punto —a Galdos y sus *Episodios Nacionales*— tengo que hacer un corto paréntesis. No puedo aquí más que hacer alusión a lo que he expuesto hace un par de años en un librito mío sobre la muchedumbre en la novela histórica del Romanticismo europeo. En las postrimerías del siglo XVIII y en los albores del XIX tiene lugar un cambio decisivo en la conciencia del significado de la masa en el acontecer histórico. El inicio de este cambio de conciencia corre a cargo de la filosofía del siglo de las luces francés y principalmente de Voltaire con su polémica en contra de la historiografía tradicional, que describe solamente la vida y hechos de los soberanos y de los grandes hombres de armas, dejando de lado lo referente a la situación y desarrollo de la colectividad popular. Debido a los sucesos de la Revolución francesa por una parte y a los posteriores levantamientos nacionales contra el dominio napoleónico por otra, este concepto del siglo de las luces francés llegó a tener para todo el mundo un contenido de inmediata experiencia. Y esta experiencia histórica encuentra en seguida su expresión dentro de la historiografía y de la novela histórica románticas, fertilizándose mutuamente estos dos géneros de manera intensiva respecto a la nueva significación otorgada a todo acontecer colectivo.

Dentro de esta tradición se encuentran muchas posteriores novelas del siglo XIX, y también los *Episodios Nacionales* de Galdós, a cuya *Primera Serie* voy a referirme ahora brevemente. Galdós se basa aquí en el método desarrollado ya por Walter Scott de la novela histórica, que nos presenta la historia, esto es el acontecer colectivo, unido a las vicisitudes de un protagonista de ficción. Esto produce una alternancia de escenas en que el héroe nos aparece en su vida privada junto a otros individuos de ficción como él, y otras, por el contrario, en que es la colectividad y su sino lo que constituye la acción principal mientras que el héroe se reduce a motivo secundario, a simple espectador incluso. La muchedumbre, en consecuencia, alcanza aquí frecuentemente la categoría de ser el verdadero protagonista. Sólo con unos pocos ejemplos ilustraré de qué variadas maneras Galdós hace llegar a ser consciente al narrador —y con ello al lector también— de este ritmo alternante, de las transiciones entre la esfera privada y la colectiva. Una, muy sencilla, es de tipo gramatical. Cuando Gabriel Araceli habla como individuo privado, emplea naturalmente para sí mismo la 1ª persona del singular, y habla de los demás en la 3ª persona. En el momento, sin embargo, en que se identifica con el sentir y el actuar colectivo, cambia frecuentemente de la 1ª persona singular a la del plural, y dice « nosotros ». Interesantes son algunos pasajes en que este hecho gramatical es comentado por el propio narrador. Al comenzar el ataque de los terribles mamelucos contra el pueblo de Madrid el 2 de mayo, dice así: « Aquel instante fue terrible, porque nos acuchillaron sin piedad... Aquella masa se replegó por la calle Mayor, y como el violento retroceso nos obligara a invadir una casa... entramos decididos a continuar la lucha desde los balcones. No achaquen ustedes a petulancia el que diga nosotros, pues yo, aunque al principio me vi comprendido entre los sublevados como al acaso y sin ninguna iniciativa de mi parte, después el ardor de la refriega, el odio contra los franceses, que se comunicaba de corazón a corazón de un modo pasmoso, me indujeron a obrar enérgicamente en pro de los míos » (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, cap. 27). Sin embargo, el sentir y el actuar tanto privado como colectivo pueden contrastar también entre sí de las más diversas maneras. Muy violentamente sucede durante una decisiva fase de la batalla de Bailén. Casualmente llegan a manos de Gabriel Araceli, en medio de la batalla, unas cartas que le proporcionan unas informaciones completamente nuevas sobre la persona amada, la joven

Inés. En el transcurso de 10 páginas subraya el narrador tres veces su absoluto distanciamiento del suceder bélico y su transcendental importancia. Les leo el primer párrafo: « Yo estaba completamente absorbido por aquel asunto de interés íntimo; yo no atendía a la batalla; yo no hacía caso de los cañonazos; yo no me fijaba en los gritos; yo no apartaba la cabeza del papel, aunque sentía correr por junto a mis oídos el estrepitoso aliento de la lucha. En aquel instante, entre los veinte mil hombres que, formando dos grandes conjuntos, se disputaban unas cuantas varas de terreno, yo era quizás el único que merecía el nombre de individuo. Atomo disgregado momentáneamente de la masa, se ocupaba de sus propias batallas » (*Bailén*, cap. 28).

Con este principio de la oscilación entre lo individual y lo colectivo consigue Galdós abrirse siempre nuevas posibilidades. En el fondo, sin embargo, y a pesar de todas las divergencias aparentes, existe un claro paralelismo simbólico entre la figura del ficticio protagonista juvenil y la época de la guerra de la Independencia. Muy claramente se manifiesta al final del episodio *Gerona*, en un pasaje que alude ya al siguiente que va a describir las Cortes de Cádiz. Cuando Gabriel, tras larga ausencia vuelve a ver su ciudad natal, Cádiz, —y con esta cita voy a terminar— dice: « ¿Quién no se enorgullece de tener por cuna la cuna de la moderna civilización española? Ambos nacimos en los mismos días, pues al fenecer el siglo se agitó el seno de la ciudad de Hércules con la gestación de una cultura que hasta mucho después no se encarnó en las entrañas de la madre España. Mis primeros años, agitados y turbulentos, fueronlo tanto como los del siglo, que en aquella misma peña vio condensada la nacionalidad española, ansiando regenerarse entre el doble cerco de las olas tempestuosas y del fuego enemigo » (*Gerona*, cap. 27).

WIDO HEMPEL
Universidad de Tubinga