

Lukasz Berger

Universidad Adam Mickiewicz
de Poznań

USO DEL COMPONENTE
DEÍCTICO EN LAS FÓRMULAS
NARRATIVAS DEL *CANTAR*
DE MIO CID

1. ASPECTOS PRAGMÁTICOS DE LA ÉPICA CASTELLANA

Si bien la cuestión de la creación del *Cantar de Mio Cid* sigue pareciendo polémica, algunos aspectos de su ejecución no pueden ser negados por ningún estudioso. A este respecto, hay que apuntar que tanto la escuela tradicionalista como la individualista no niegan el fin performativo de la obra (cf. Walsh 1990; Smith 1993–1994). Además, el código de la ejecución juglaresca parece estar incluido ya dentro del texto, acorde con la teoría sobre el llamado “manuscrito del juglar” (Riquer 1976: 22–25). Por tanto, si llegáramos a comparar la tradición épica (oral o escrita) con el funcionamiento de una lengua natural con su gramática y su lexicón, el guion de la performance juglaresca pasaría a ser el nivel pragmático de ese lenguaje literario.

Por otro lado, el ambiguo estatus semi-dramático del *CMC*¹ ha sido reconocido por la mayoría de los estudiosos, de todos los perfiles metodológicos². Si bien hoy no se puede demostrar el grado de dramatización de la recitación, el taller del juglar debía ser suficientemente eficaz como para despertar (o mantener) el interés por parte del público. Entre las huellas de aquellos procedimientos conservados en el manuscrito de Per Abad se suele enumerar múltiples formas de entablar contacto con los oyentes (apóstrofes, exclamaciones, comentarios aparte) o de enriquecer el texto con el nivel suprasegmental (ritmo, eufonías, tono, modulación de voz) e incluso extralingüístico (gestos, lenguaje mímico).

Así es como entre los versos fijados del *Cantar* se iba activando –y se activa en cualquier lectura también hoy en día– el plano pragmático dependiente en gran parte de los elementos deícticos, de los cuales nos ocuparemos más detalladamente en la parte central de este artículo.

¹ *CMC* = *Cantar de Mio Cid*.

² C. Smith (1977: 161) destaca una “dramatization in direct speech of unusual power” (cf. Smith 1985: 231, Riquer 1976: 20), mientras que D. Alonso (1972: 108 en López Estrada 1982: 252) incluso sugiere una forma más avanzada de una representación cuasi escénica.

2. FÓRMULAS NARRATIVAS DEL *CMC*

De las fórmulas pertenecientes al plano de la narración se puede recuperar la configuración interpersonal de la ejecución juglaresca, tal como fue fijada en el texto. Para ordenar sus múltiples funciones intra- y extratextuales, nos vamos a servir de la clasificación propuesta por F. Gómez Redondo (2002: 205), aunque nos limitaremos, más adelante, a comentar solamente las cuatro primeras categorías³:

- 1) apóstrofe;
- 2) visualización;
- 3) intensificación;
- 4) fórmulas de saber.

Como se puede apreciar intuitivamente de esta lista, la mayoría de las fórmulas servirán para atraer o mantener la –bastante lábil– atención del público-oyente (función fática), lograr su participación psicológica en lo narrado (función empática) o, en cualquier caso, destacar algunas partes del mensaje del sentido que transmite (función enfática).

Si bien las fórmulas narrativas, repetidas a lo largo del *CMC*, parecen muy convencionales y mecánicas, muchas veces han sido empleadas con varias modificaciones semántico-pragmáticas. En consecuencia, la dimensión de la deixis personal allí codificada puede sufrir lo que A. Okopień-Sławińska (1998: 73–75) denomina la transposición de la forma personal en lo que atañe bien al factor de la función comunicativa (p. ej. TÚ por YO), bien al factor de su número (p. ej. NOSOTROS por YO). De este repertorio tan variado, en los siguientes epígrafes vamos a destacar los fenómenos narrativos con repercusiones en el componente deíctico del texto.

2.1. APÓSTROFE

Un famoso ejemplo de apóstrofe en el *CMC* es la dirigida al público del juglar en forma de un VOSOTROS honorífico pero familiar (vv. 1178–1179) a través del cual el YO intenta despertar empatía en sus oyentes, ya que el tono proverbial de su comentario sobre la difícil situación de los valencianos durante el asedio pretende demostrar que el narrador está emocionalmente implicado en la situación de los personajes, esperando lo mismo de parte de su auditorio (Escribano Hernández 2008: 27).

Mala cueta es | señores, aver mingua de pan,
fijos e mugieres | ver lo murir de fanbre. (1178–1179)⁴

Penssaron de adobar | essora el palacio;
por el suelo e suso | tan bien encortinado,

³ Algunas categorías propuestas por F. Gómez Redondo pertenecen exclusivamente al dominio de la deixis discursiva o son representados por un único ejemplo (por lo cual aquí optamos por obviarlas).

⁴ Todas las citas del *CMC* contenidas en este artículo siguen la edición de C. Smith (1976).

tanta porpola e tanto xamed | e tanto paño preñado:
 ¡sabor abriedes de ser | e de comer en el palacio! (2205–2208)

Con este motivo, el texto objetivo y sentencioso (en presente gnómico) ha sido juntado con un simple vocativo dirigido no tanto a los *señores* sino a sus conciencias y experiencias personales. Así, el juglar, al margen de la empatía, consigue sugerir que comparte con su auditorio las ideas, los conocimientos e incluso sabe adivinar sus gustos y deseos (Gómez Redondo 2002: 185). El VOSOTROS (TÚ+TÚ), por consiguiente, se tiñe de una implicación psicológica del YO (TÚ + [yo]) aunque para un NOSOTROS inclusivo del narrador, su destinatario y cualquier otra persona miembro de la comunidad (YO+TÚ+ÉL...), hemos de esperar hasta el final de la obra (v. 3728). Allí el contenido proverbial deja terreno a un mensaje moralizador en forma de una moraleja con mayores implicaciones ideológicas:

¡Assi fagamos nos todos, | justos e peccadores! (3728)

2.2. FÓRMULAS DE VISUALIZACIÓN

De momento hemos tratado los usos deícticos situacionales pero no necesariamente acompañados de gestos, mientras que las fórmulas de visualización están ya a caballo entre la *demonstratio ad oculos* y sus versiones imaginativas. Como una obra narrativa implica un mundo ficticio ausente del contexto comunicativo, está claro que deberíamos etiquetar –sin vacilación alguna– cualquier gesto indicial del narrador como *Deixis am Phantasma*⁵, pero proponemos dejar un margen para la indicación gestual del juglar como si se tratara de entidades físicamente presentes en el lugar de la codificación. Para sus oyentes, la peculiaridad de la épica consistía, pues, en revivir lo contado de manera que le otorgaba un estatus superior a la simple narración ficticia, tal como la entendemos hoy en día⁶.

Desde este punto de vista, lo que introducen las fórmulas visualizadoras es una señalización hacia los objetos ausentes percibidos desde el *origo* de la actuación juglaresca (*Deixis am Phantasma*) pero este movimiento centrípeto (hacia AQUÍ-AHORA) funciona, a nivel metafísico del ritual, con los efectos de la *demonstratio ad oculos / aures*. Para traer al público la realidad del *Cantar*, el narrador emplea el curioso adverbio presentativo (*a)fe*, de origen árabe y cuya sintaxis no llamó la atención de R. Menéndez Pidal (1964: 292), mientras que –según se puede apreciar en la tabla siguiente (Tabla 1)– sus construcciones con pronombres y adverbios lo convierten en un elemento deíctico de bastante fuerza:

⁵ En lo que atañe a los términos de la teoría deíctica (como *demonstratio ad oculos* o *Deixis am Phantasma*), seguimos el clásico estudio de K. Bühler (1934).

⁶ Gómez Redondo (2002: 184): “(...) en un cantar de gesta no hay ficción alguna; el espectáculo que, con su voz, construye el juglar es suficiente garantía de la «verdad» que el poema tiene que transmitir y el público no necesita de la «imaginación», siempre tan sospechosa, para creer en una realidad que está viendo físicamente desfilar ante sus ojos...” (el subrayado nuestro).

adverbio	CI (enclítico)	CD	locativo (<i>origo</i> deíctico)
<i>afe</i>	<i>vos</i>	<i>los</i>	<i>a la tienda (AQUÍ)</i>

Tabla 1. Sintaxis del presentativo (*afe*) (v. 152).

La visualización implica una ostensión (aunque virtual) hacia un objeto cercano, presentado al interlocutor (TÚ) como perteneciente al centro de la codificación de modo que algunos editores lo clasifican como un adverbio demostrativo (cf. edición de Conde, 1999).

Afevos doña Ximena | con sus fijas do va legando (262)

De missa era exido | essora el rey Alfonsso;

¡afe Minaya Albar Fañez | do lega tan apuesto! (1316–1317)

Afevos el obispo don Jheronimo | muy bien armado,

paravas delant al Campeador | siempre con la buen auze: (2368–2369)

el bueno de Minaya | pensar quiere de cavalgar.

Afevos Rachel e Vidas | a los pies le caen: (1431–1432)

Antes que nada, esta construcción deíctica sirve al narrador para introducir en la escena de su representación –el *origo* virtual– a un nuevo personaje (Ximena en v. 262, Minaya en v. 1317, Jerónimo en v. 2368, Rachel y Vidas en v. 1432), focalizando su aparición para los oyentes-espectadores como si estos no consiguieran verlo sin la ostensión explícita. Es significativo que del mismo procedimiento deíctico se sirvan también los locutores intratextuales, presentándose a sí mismos en el espacio narrativo; sirva el siguiente ejemplo, con Doña Ximena delante de su marido (v. 1597) terminando ceremoniosamente todo su viaje desde Cardeña a Valencia:

[*Minaya al rey*] Grandes son las gananças | quel dio el Criador,

fevos aqui las señas, | verdad vos digo yo:

çient cavallos | gruessos e corredores, (1334–1336)

[*Ximena al Cid*] afe me aqui, señor, | yo (e) vuestras fijas amas, (1597)

[*Cid a Jerónimo*] Afe los moros a ojo, id los ensayar;

¡nos d’aquent veremos | commo lidia el abbat!» (2381–2382)

En los vv. 1334–1336 Minaya señala –seguramente ayudándose con un gesto de la mano– los regalos de parte del Cid, cien caballos que parecen desfilar (en un *aquí* explícito y enfático) ante los ojos del rey y del público (Gómez Redondo 2002: 188). Las palabras del Cid (vv. 2381–2382), por otra parte, muestran que los objetos señalados con la fórmula visualizadora (*los moros*) necesitan simplemente estar en el campo perceptivo (*a ojo*) para ser referidos desde el centro deíctico (*d’aquent*). De este modo, la voz narrativa señala dónde tendrá lugar la siguiente escena (ALLÍ: donde Jerónimo lucha contra los moros), mientras que el Cid junto con el destinatario lo verá desde su *origo* (cf. vv. 2183 ss.). Asimismo, las construcciones con (*afe*) adquieren significado en el nivel argumental de la narración (v. 1255): más que visualizar un objeto extratextual, son una referencia anafórica (*todo aquesto*) a las disposiciones del Cid, teniendo

la focalización un carácter recapitulador que proporciona una transición a otro hilo narrativo.

Un caso interesante presenta su empleo en los vv. 1564–1568, donde *afevos* introduce el cumplimiento de una acción anunciada por el narrador (vv. 1564–1565) como si un gesto presentativo (*afevos todos aquestos*) evidenciara la competencia del juglar como creador de la realidad, que de una fase hipotética (subjuntivo de *reçiban*) pasa a convertirse en un hecho presente y visible (indicativo de *reçiben*).

afevos todo aquesto | puesto en buen recabdo. (1255)

Dozi[en]tos cavalleros | mando exir privado
que reçiban a Mi[a]naya | e a las dueñas fijas dalgo [...]
Afevos todos aquestos | reçiben a Minaya (1564–1568)

Por último, una visualización directa, a la cual el narrador induce a su destinatario, puede implicar una elipsis argumental, de modo que la focalización del personaje señalado obvia el salto espacio-temporal que este ha tenido que efectuar para llegar hasta el campo perceptivo del TÚ oyente-espectador:

Martin Antalinez | cavalgo privado
con Rachel e Vidas | de voluntad e de grado.
(...) Afevos los a la tienda | del Campeador contado: (148–152)

Sos cavalleros | legan con la ganança,
dexan la a mio Çid, | todo esto non preçia nada.
Afevos los .cciii. | en el algara,
e sin dubda corren; [...] (474–477)

Grant ondra les dan | a los ifantes de Carrion.
Afelos en Valençia | la que mio Çid gaño; (2174–2175)

Consecuentemente, en los ejemplos aquí presentados la fórmula de visualización contribuye a la técnica cinematográfica de la narración del *CMC* marcando los cambios de plano más abruptos: así, a través de la referencia deíctica se llega a adelantar la descripción espacio-temporal.

Una apelación a los sentidos de los receptores también se logra gracias a un uso formular del verbo *ver* que intenta situar al receptor *in medias res* de la acción narrada. De ahí se deduce que el YO enunciativo ya está dentro de la acción misma y la voz del juglar funciona como una invitación dirigida al TÚ para que también intervenga en los acontecimientos. Si bien las descripciones en el *CMC* son sorprendentemente poco visuales (Montgomery 1991: 428; Walsh 1990: 10), la fórmula *veriedes* basta para enfocar la vista del público bien desde cerca, bien en un plano panorámico.

Ahora bien, la misma forma gramatical del verbo perceptivo ya constituye un puente entre el nivel enunciativo y el enunciado. La forma del condicional relaciona el pasado narrativo –aunque “traído” por el juglar al AHORA de la actuación– con el presente de los oyentes, a la par que les tienta con la posibilidad de experimentar lo representado junto con el narrador: de ahí el carácter exhortativo implícito en esta fórmula.

vieron lo las arobdas de los moros, | al almofalla se van tornar.
 ¡Que priessa va en los moros! | e tornaron se a armar;
 ante roido de atamores | la tierra querie quebrar;
 veriedes armar se moros, | a priessa entrar en az. (694–697)

Veriedes cavalleros | venir de todas partes,
 hir se quieren a Valençia | a mio Çid el de Bivar, (1415–1416)

Tanta cuerda de tienda | i veriedes quebrar,
 arancar se las estacas | e acostar se a todas partes los tendales. (1441–1442)

En los vv. 694–697 el juglar parece haber dicho: “lo *vieron* los moros y vosotros también lo *veriedes* si quisierais estar allí”. De esta manera intenta borrar la frontera entre el *origo* narrativo y el *origo* de la enunciación, ubicando a su público en medio de la acción (v. 1441), cuyo centro orientativo a veces (v. 1415) ha sido indicado solamente por el verbo direccional *venir* (hacia AQUÍ). Así, una vez más, el narrador pretende absorber el YO de los oyentes convirtiéndolos en participantes de los acontecimientos contados.

2.3. FÓRMULAS DE INTENSIFICACIÓN

En el caso de las fórmulas de intensificación, en cambio, nos enfrentamos con un movimiento opuesto por parte del enunciador. Las exclamaciones que abundan en el *CMC* sirven para enfatizar e intensificar los estados psíquicos que acompañan a los personajes y, en primer lugar, al protagonista heroico. De ahí que expresen la alegría y el gozo de un guerrero eficaz o el asombro ante sus hazañas. Significativamente, son los actantes intratextuales quienes inauguran este tipo de fórmula elocutiva:

burgeses e burgesas | por las finiestras son [...]
 De las sus bocas | todos dizian una razon:
 «¡Dios, que buen vassalo! | ¡Si oviesse buen señor!» (17–20)

Los burgaleses del principio del *Cantar*, acorde con el trabajo de F. Gómez Redondo (2002: 191), “han enseñado” al narrador una intensificación muy eficaz de tipo *¡Dios, qué/cómo...!*, el cual a partir de este famosísimo verso (v. 20) retoma como propio:

Lamavan a la puerta, | i sopieron el mandado;
 ¡Dios, que alegre fue | el abbat don Sancho! (242–243)

¡Dios, commo fue alegre | todo aquel fonssado
 que Minaya Albar Fañez | assi era legado, (926–927)

¡Dios, que bien tovieron armas | el Çid e sus vassalos! (2243)

En consecuencia, uno puede detectar en las fórmulas intensificadoras de la recitación una voz ajena a la narración como si las exclamaciones procedieran del público y no de la boca del juglar. Por ello, se deja notar un evidente espíritu de unanimidad entre el YO y el TÚ, que juntos parecen celebrar el heroísmo del Cid. El sujeto de las

exclamaciones podría ser bien el narrador emocionado con las imágenes de su propio discurso, bien los nobles y burgueses, similares a aquellos ciudadanos de Burgos del v. 17, e identificables con los *señores* a los que se dirige el juglar con un *vos* respetuoso (v. 1178–1179, cf. arriba).

¡Tan buen dia | por la christiandad
ca fuyen los moros | de la [e de la] part! (770–771)

Si atendemos a la información que implica el fragmento (vv. 770–771), veremos que el emisor de aquella fórmula no sólo contempla la realidad intratextual sino que también expresa, entusiasmado, una ideología oficial representada tanto por el YO como el TÚ: la *christiandad*, pues, funciona como un NOSOTROS inclusivo generalizador (cf. Escribano Hernández 2008: 25). A este respecto, hemos de recordar el carácter autoritario de la épica primitiva que, imponiendo el llamado contrato enunciativo en ambos interlocutores, les obliga a compartir la visión del mundo allí implícita⁷.

Como última prueba de este sentido solidario ofrecido por las intensificaciones, veamos el pasaje que presenta la escena del ultraje contra las hijas del Cid:

Ya lo sienten ellas | en los sos coraçones.
¡Qual ventura serie esta | si ploguiesse al Criador
que assomasse essora | el Çid Campeador! (2740–2742)

La tensión dramática de este episodio es tan alta que el narrador, a modo de catarsis, intenta adelantar los deseos interiorizados de su público creando una imagen hipotética del héroe (repetida en v. 2753) que viene a salvar a las pobres mujeres maltratadas⁸. Aquí la empatía con las expectativas del TÚ parece llegar al punto más alto, si bien ha sido lograda a través de un salir hacia el oyente y no acercándolo a la perspectiva intratextual, como hemos visto en otras ocasiones.

2.4. FÓRMULAS EPISTEMOLÓGICAS

Un último procedimiento aparentemente fático son las llamadas fórmulas de saber, que al igual que la visualización y la apóstrofe se sirven de la 2ª persona del plural. El verbo epistémico utilizado en imperativo más que ser una muletilla propia del habla viva del narrador, intenta despertar la curiosidad o, como mínimo, guiar el interés del receptor hacia las partes de la trama que tienen particular importancia a nivel global del *Cantar*. Ahora bien, las formas *sabet*, a diferencia de otros apóstrofes, no desempeñan una función empática, puesto que implican una barrera de conocimiento entre el narrador y el narratario. Por tanto, el YO se yergue como el sabedor de ciertas mate-

⁷ En esta línea y siguiendo a Campbell, con acierto subraya T. Montgomery (1991: 425): “The good listener will hear the poem like an apprentice, as an observer and participant, absorb its version of cultural reality, enter the community of shared experience”.

⁸ Esta fórmula tiene también carácter de premonición: pronto, para salvar a las hijas del Cid, llegará su sobrino, como si de una encarnación del héroe mismo se tratara. Por lo demás, el feliz desenlace de la brutal escena, tan deseado por el narrador y su público (v. 2741, v. 2753), se hará realidad después de los cortes de Toledo.

rias, las cuales, eso sí, quiere compartir —a través de la comunicación juglaresca— con sus oyentes. El saber a su alcance concierne, en primer lugar, a los asuntos militares:

Martin Antalinez | un golpe dio a Galve,
las carbonclas del yelmo | echo gelas aparte,
cortol el yelmo | que lego a la carne;
sabet, el otro | non gel oso esperar. (765–768)

En este ámbito el juglar se siente tan competente que incluso tiñe sus palabras de un claro tono de ironía, el cual ha sido interpretado como entusiasmo por A. Escribano Hernández (2008: 25). En el pasaje citado, la narración aparenta una anécdota bélica que, a su vez, presenta una situación comunicativa algo asimétrica entre el YO y el TÚ; pero, por otra parte, el narrador tiene derecho a una posición epistemológica superior a la de su público dado que, como nadie más, puede penetrar con su mirada hacia dentro de las conciencias de los personajes (Gómez Redondo 2002: 195).

Los de Alcoçer a mio Çid | yal dan parias de grado
e los de Teca e los de Ter[rer] la casa;
a los de Calatayuth | sabet, ma[l] les pesava. (570–572)

Pesa a los de Valençia | sabet, non les plaze; (1098)

Los ifantes de Carrion | sabet, is açertaron,
(y) el conde don Garçia | so enemigo malo; (1835–1836)

Alegravas el Çid | e todos sus varones
que les creçe la ganança | ¡grado al Criador!
Mas, sabed, de cuer les pesa | a los ifantes de Carrion
ca veyen tantas tiendas de moros | de que non avien sabor. (2315–2317)

Es curioso notar que este mecanismo funciona casi exclusivamente para los enemigos del Cid. Si el gozo y el asombro que despertaban sus hazañas se sobrentendían a lo largo del *Cantar* de manera que podían considerarse una *opinio comunis*, compartida por el YO y el TÚ, la actitud negativa (y no celebrativa) hacia el héroe no cabe en su visión del mundo épico. De ahí que el descontento y las intrigas de las poblaciones avasalladas por el Campeador (v. 572, v. 1098) tengan que ser *revelados* con una fórmula especializada. Ahora bien, en unas circunstancias similares han sido introducidos en la trama los Infantes de Carrión, de modo que *sabet*, acorde con el código épico que acabamos de esbozar, desempeña aquí la función de una glosa que predica sus malas intenciones (cf. Gómez Redondo 2002: 195), evidentes para el público más adelante (cf. v. 2316).

Para verificar este mecanismo de señalización implícita de los villanos, cabe ver una curiosa excepción que sólo confirma la regla:

El moro Avengalvon | quando sopo el mensaje
saliolos reçebir | con grant gozo que faze:
«¿Venides, los vassallos | de mio amigo natural?
¡A mi non me pesa | sabet, mucho me plaze!» (1477–1480)

En el caso del rey moro Avengalvón, según la suposición previa del público, se sitúa entre los enemigos del Cid. Para combatir este prejuicio a los ojos del YO narrador y su público, el monarca aliado tendrá que servirse de la misma fórmula recalcando su amistosa disposición hacia el Campeador⁹.

Podemos generalizar, por ende, que las expresiones con *sabet* llegan a ser un mecanismo, dentro del lenguaje épico del *CMC*, para introducir una información no compatible con las presuposiciones colectivas de los destinatarios¹⁰, conciernen estas a los héroes o a sus contrincantes. Presentamos este procedimiento en la tabla que sigue (Tabla 2):

sujeo	presuposición (p)	fórmula	contradicción de (p)	resultado
cristianos	aliados del Cid	1098: Pesa a los de Valençia sabet, 572: a los de Calatayuth sabet,	non les plaze ma(l) les pesava	enemigo
rey moro	enemigo del Cid	1480: A mi non me pesa sabet,	mucho me plaze!	aliado

Tabla 2. Implicaciones pragmáticas de la fórmula *sabet*

En este sentido, la fórmula de saber desempeña una sugestiva función deíctica, a nivel de la trama, indicando a los villanos y situándolos fuera del *origo* heroico como antagonistas, como los otros.

3. CONCLUSIONES

En esta breve revisión del lenguaje formulario dentro de la narración del *CMC*, nos hemos propuesto aplicar la teoría deíctica a la clasificación de las fórmulas narrativas de F. Gómez Redondo (2002). Nuestro principal objetivo ha sido señalar las transposiciones de su significado simbólico e indicial, que hacen que estas expresiones ganen nuevas funciones no solamente a nivel pragmático sino también discursivo (intra-textual). Entre los primeros, cabría enumerar los fenómenos de la deixis exofórica, es decir, con referencia al mundo extratextual, que ora invitan a los oyentes a participar en los hechos narrados (movimiento centrífugo), ora absorben su perspectiva y la integran con el AQUÍ-AHORA de la obra (movimiento centrípeto).

⁹ Hemos de recordar aquí las palabras de T. Montgomery (1990: 425), quien enfatiza la falta de libertad de pensamiento del oyente, que “will not look within himself to find personal reservations regarding the performance or content of the poem to state the matter in deliberately extreme form, there will be no self to look into...”.

¹⁰ Pues es impensable encontrar en el *Cantar* una información sobre los enemigos del Cid en forma de una exclamación celebrativa del tipo *¡Dios que mal les pesava...! Tales combinaciones implicarían empatía con los contrincantes del héroe épico. Tampoco parece posible una fórmula del tipo *Sabet qué buen vasallo, que normalmente introduce una información sorprendente y no lo que se da por supuesto en el mundo cidiano.

Por otro lado, hemos detectado varios procedimientos endofóricos. El adverbio presentativo (*a*)*fe* parece funcionar como un operador discursivo que controla el hilo narrativo de la trama, recapitulando los acontecimientos o focalizando una acelerada transición a otro momento de la historia y a otro lugar del mundo representado. Asimismo, nos parece muy destacable el uso de la fórmula de intensificación *¡Dios, cómo/qué...* para introducir las “presuposiciones” épicas (es decir, el sistema de valores ideológicos compartidos por el narrador y el público), mientras que la expresión *sabet* anticipa una aserción no compatible con este sistema. Ambas fórmulas, en consecuencia, llegan a servir como operadores discursivos, a través de los cuales se regula la estructura informativa del texto del *CMC*. En la mayoría de los casos comentados aquí, como esperamos haber demostrado, el análisis del componente deictico es capaz de destacar nuevos matices interpretativos del texto, comprobando su compleja constitución lingüística, textual y literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Cantar de Mio Cid*, Juan Carlos Conde (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- BÜHLER Karl, 2004 (1934), *Teoria języka. O językowej funkcji przedstawiania*, trad. J. Koźbiał, Kraków: Universitas.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ Asunción, 2008, *El Cantar de Mio Cid*. La constitución literaria de un mito, (in:) *El Poema de Mio Cid: La comunicación de un mito*, Asunción Escribano Hernández (red.), Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 15–56.
- GÓMEZ REDONDO Fernando, 2002, Recitación y recepción del *Cantar*: la transmisión de los modelos ideológicos, (in:) *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo, Georges Martin (red.), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 181–210.
- LÓPEZ ESTRADA Francisco, 1982, Panorama crítico sobre el *Poema del Cid*, Madrid: Castalia.
- MENÉNDEZ PIDAL Ramón, 1964, *Cantar de mio Cid : texto, gramática y vocabulario*, P. 1: *Crítica del texto-gramática*, Madrid: Espasa-Calpe, 4ª ed.
- MONTGOMERY Thomas, 1991, The *Poema del Cid* and the Potentialities of Metonymy, *Hispanic Review* 59(4): 421–436.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA Aleksandra, 1998, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Kraków: Universitas.
- Poema de Mio Cid*, 1976, Colin Smith (ed.), Madrid: Cátedra.
- RIQUER DE Martín, 1976, prólogo al *Cantar de Mio Cid*, Juan Carlos Conde (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1999, 13–29.
- SMITH Colin, 1985, La creación del *Poema de Mio Cid*, Barcelona: Crítica.
- SMITH Colin, 1993–1994, A reading public for the *Poema de mio Cid*, *La Corónica* 22(1): 1–14.
- WALSH John K., 1990, Performance in the *Poem de Mio Cid*, *Romance Philology* 44(1): 1–25.

Summary

Use of the deictic component in the narrative formulae of the *Cantar de Mio Cid*

In this paper we examine the narrative formulae of the *Cantar de Mio Cid* (*CMC*) in order to trace phenomena of the transposition of the original deictic reference they include. As a result, it is argued that the formulae used by the narrator of the *CMC* may have a phatic function as they absorb the perspective of the addressee: either by a centripetal or a centrifugal movements of the narration.

Moreover some expressions seem to serve (intratextually) to organize the informational pattern of the plot by enhancing the epic text with an additional meaning. Finally, it is concluded that the analysis of the pragmatic component of the *CMC* may add some new insights for its literary, linguistic and textual construction.

Key words: *Cantar de Mio Cid*, Spanish epic, deixis, narrative formulae, *juglar*, performance.

Streszczenie

Wykorzystanie deiktycznego komponentu języka w formułach narracyjnych *Cantar de Mio Cid*

Celem artykułu jest wskazanie w formułach narracyjnych *Cantar de Mio Cid* (*CMC*) zjawiska transpozycji pierwotnych odniesień deiktycznych w nich zawartych. Okazuje się bowiem, że formuły używane przez narratora *CMC* mogą spełniać funkcję fatyczną, ilekroć wchłaniają perspektywę odbiorcy przez odzwierciedlający się w opowiadaniu ruch zarówno dośrodkowy (w stronę *origo*), jak i odśrodkowy (od *origo*). Co więcej, pewne wyrażenia służą (wewnątrztekstowo) do porządkowania informacyjnej struktury fabuły poprzez naddawanie tekstowi poematu dodatkowych znaczeń. Zastosowana tutaj metoda ma wreszcie za zadanie zwrócić uwagę na potrzebę uzupełnienia analizy *CMC* o pragmatyczny komponent języka, co mogłoby rzucić nieco inne światło na literacką, językową i tekstową konstrukcję utworu.

Słowa kluczowe: *Cantar de Mio Cid*, hiszpańska epika, deiksa, formuły narracyjne, *juglar*, performance.