

La reinterpretación de un tema medieval: *Mío Cid Campeador* (1928) de Vicente Huidobro o la identificación enfática con un mito

Comparada con el personaje histórico, la persona del Cid, tal como se presenta a lo largo de los siglos en los distintos géneros literarios —cantares de gesta, romances, comedias, baladas y poemas— es objeto de una idealización. Este personaje, según las condiciones morales y estéticas de las distintas épocas, se va convirtiendo cada vez más en el núcleo de nuevos motivos hasta llegar a la plenitud de un mito. Las obras más importantes que han contribuido a la creación de este mito son, como es sabido, el *Cantar de mío Cid* (siglo XIII), los romances (siglos XIV-XVI), las comedias de Guillén de Castro y Corneille (siglo XVII), la de Hartzenbusch (siglo XIX), los poemas de *La Légende des siècles* de Hugo y de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle y, finalmente, el poema «Castilla» de Manuel Machado. Las versiones poéticas escogen de la temática histórico-literaria solamente algunos temas, centrándose o bien en el conflicto entre el vasallo y el rey, o en el conflicto entre el amor y el honor, o, como ocurre en los poemas del siglo XIX, en la fuerza originaria del personaje heroico, que sirve de metáfora de la soledad del genio.

En ninguna de estas versiones se intenta representar el tema del Cid en su totalidad. Esto es, sin embargo, lo que intenta Vicente Huidobro en su novela *Mío Cid Campeador*, que constituye, que sepamos, la última reinterpretación literaria del motivo cidiano. Esta totalización la hubiera llevado a cabo con mayor facilidad un narrador épico. Un tal personaje narrador sería algo inherente a la narración. No obstante, Vicente Huidobro intenta realizar una técnica narrativa poco común: entrar en el texto él mismo como autor, y no sólo como voz que presenta los acontecimientos. Se siente inclinado a dar este paso personal por una circunstancia igualmente personal: «Me sentí nieto del Cid»¹. Como consta en

¹ VICENTE HUIDOBRO, *Obras Completas* (Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello), 1978, tomo II, p. 12. Texto citado a continuación.

un prefacio, esta afirmación debe entenderse en sentido literal: su abuelo materno descende de Alfonso X el Sabio, según ha descubierto el poeta en la enciclopedia heráldica, y es sabido que los reyes españoles llevan en sus venas la sangre del Cid debido a los casamientos de las hijas de éste. Saltando por encima de los casi novecientos años e ignorando todos los cambios socio-culturales que han tenido lugar en este tiempo, Vicente Huidobro sugiere una identidad que está realizada no por medios metafóricos, sino por el sentimiento vital inmediato. En el yo del autor cobra vida la totalidad del mito cidiano. Las opiniones y los sentimientos del autor justifican su tratamiento personal del tema.

Este yo se permite corregir los hechos históricos y legendarios porque se siente excitado por el ser exaltado del héroe. Una reinterpretación poética inspirada de este modo no tiene nada que ver con las «vidas noveladas, género tan a la moda hoy día», sino que es «en el fondo... una novela épica, o una novela que se canta, o la exaltación que produce en el poeta una vida superior» (p. 12). El poeta recrea la materia espontáneamente en un ámbito de glorificación. La forma literaria y lingüística es debida fundamentalmente no a la comunicación épica sino al entusiasmo que en el autor provoca el contenido.

El problema narrativo que se plantea ahora es el siguiente: ¿cómo se puede trasladar un mundo «narrado» a un mundo «discutido»? Si empleamos los términos de Harald Weinrich², ¿cómo se pueden unir en un mismo texto la actitud de la distancia épica con la de la intimidad lírica? Uniendo estas dos actitudes incompatibles, V. Huidobro ha creado un producto textual sorprendente; vamos a intentar describir sus características más sobresalientes.

V. Huidobro no adopta la simple actitud narrativa de autor omnisciente, que es la que se le ofrece un modo natural, ni la de un narrador testigo ficticio, que es la que le podía haber sugerido la proximidad de los objetos que quiere presentar al lector; lo que hace es introducirse él mismo como yo biográfico y encargarse de la función del narrador. Se dirige a veces al lector y da al texto el carácter de una conversación. Emplea la situación narrativa del yo, sin que, no obstante, el mundo del narrador sea idéntico al de los personajes. El yo que narra debe ser el mismo yo que hace la experiencia vital. Como no puede experimentar el mundo representado, debe limitarse al campo que es auténticamente suyo, el campo del sentimiento y el del acto de escribir. De este modo, el acto literario mismo, su génesis, su base afectiva y las estrategias que utiliza para

² *Tempus. Erzählte und besprochene Welt* (1964), 2ª ed. (Stuttgart, 1971).

influir sobre el lector determinan más la forma textual que el contenido. La conciencia del yo absorbe la materia narrativa haciendo de ella un «mundo como representación» y aniquilando la diferencia hermenéutica.

Una prosa así se sirve, claro está, de los recursos de su tiempo, del surrealismo y del expresionismo. Aplicando estos procedimientos a temas medievales, llega a obtener un efecto muy especial. El tema heroico medieval ya no tiene su peso específico porque se convierte en un mero contenido de conciencia en sentido fichteano. El autor crea la ilusión de dominar la materia de un modo arbitrario y total. Los procedimientos que utiliza son los siguientes: en el nivel referencial son la heroización exagerada, y la participación enfática, en el nivel estructural y como medios retóricos y textuales son la hipérbole, la mezcla de la representación con lo representado y la transición, dentro del mismo sintagma, de la significación concreta a la significación abstracta.

La heroización de V. Huidobro da a todos los hechos una dimensión cósmica. Para manifestar una participación enfática, el autor se dirige directamente al héroe: «¡Cómo te admiro muchacho!» (p. 20), o emplea formas de discurso que hacen posible concebir los acontecimientos no como pasados, sino presentes. Por ejemplo: Jimena está descrita como una novia que está esperando al Cid: «Jimena sigue bordando o hilando. Desde aquí, a la distancia de los años, no alcanzo a ver si borda o hila. Trabaja en un tejido y espera, etc.» (p. 38). Aparte de la ironía épica, se tematiza aquí la distancia temporal. Sigue en el texto la enumeración de algunos de los estereotipos que hoy día tenemos de una señorita medieval. Estas descripciones empiezan todas ellas anafóricamente, con la palabra «Recuerdo»: «Yo la he visto en alguna parte. Todos la hemos visto en alguna parte (¡Nótese el yo del autor y la implicación del lector!) ¡Ah! Sí recuerdo una ventana de piedra, etc.» (p. 38). Sigue ahora 17 veces «recuerdo», hasta el momento en que se efectúa la transición del pasado al presente de la conciencia y que es marcado con marcas verbales de tiempo: «La vi, la miré. La veo. La miro». En su discurso relativo al presente el autor emplea también grandes titulares a toda plana, cartas y diarios.

La hipérbole es una figura estilística frecuente; con ella V. Huidobro amplía surrealísticamente la percepción real. Lo singular está generalizado; un lugar limitado se agranda hasta el infinito: «Por la ventana abierta entra la noche, detrás de la noche entra Castilla y detrás de Castilla entra España. Millones de estrellas se precipitan por esa ventana» (p. 15), o en forma de exaltación lírica: «¡Cómo corre el pequeño grupo de jinetes entre el ramaje de la lluvia! Parece que fueran suspendidos del cielo por cuerdas de plata!» (p. 67).

En comparación con todas las interpretaciones literarias anteriores del

tema del Cid la innovación estilística más importante de la obra de V. Huidobro es la mezcla de la representación con lo representado. Hemos constatado más arriba que el autor, dado que le es imposible ser un narrador-testigo de la época medieval, debe basarse en el campo que es auténticamente suyo: la recepción entusiasta de una obra escrita del pasado. Esta recepción se transforma en la reproducción literaria. El acto de escribir es tan presente y consabido como el contenido legendario mismo. Los dos niveles temporales, el pasado épico y el presente de la narración, se doblan y son simultáneos, por muy paradójico que este fenómeno pueda parecer. La realización textual de esto es posible por el procedimiento conocido en Cervantes y Unamuno, de mezclar el ámbito de los objetos con el ámbito de la creación artística y de la reflexión. V. Huidobro, sin embargo, hace del procedimiento que constituye el carácter de algunas obras de aquellos autores (*Don Quijote*, *Niebla*) en el sentido amplio de la imaginación, una figura retórica textualmente concreta. Por ejemplo: el hecho épico (Rodrigo se marcha a la guerra) se comunica narrativamente: «España se despierta, se despereza. Y va a lanzarse de lleno al remolino alucinante de mil batallas hasta recobrar su integridad... Hoy es el gran día... [hasta aquí mera narración] ¡Alto ahí los planetas! Y que el sol no salga todavía, que tengo que terminar este capítulo con luz de alba» (p. 48). Y he aquí evocado de nuevo el acto literario mismo.

La transición de la realidad a la literatura, del objeto ficcional al acto estético, de la vida a la poesía se efectúa incluso sin señales sintácticas, como se ve en el ejemplo siguiente: Después de la corrida, que en la obra de V. Huidobro es una invención del joven Cid, el público reacciona emocionalmente: «En el tendido de sombra los hombres aplauden, Teresa Alvarez lanza un suspiro de desahogo, en los ojos de Jimena aparece una lágrima, tiembla un instante [hasta aquí lo representado], cae sobre mi novela y no puedo impedir que rueda a través de toda esta página.» (p. 27).

En el procedimiento de mezclar la representación con lo representado se emplea con frecuencia el anacronismo. Cuando Rodrigo, de niño, se ejercita con sus amigos en el salto de longitud (y evidentemente salta siete metros más que el mejor de todos), sus compañeros lo vitorean con un «¡hip, hip, hip, hurra!» (¡literalmente!). Se concentra, y se prepara al salto. «Piensa en el Cantar, piensa en el Romancero, piensa en la Gesta, en Guillén de Castro, en Corneille y en mí» (p. 21). En esta técnica narrativa se manifiesta un fenómeno especialmente complejo: No es la conciencia y la mirada del público lo que constituye el personaje heróico, sino al revés, este mismo contiene en su conciencia, en una anticipación imposible, su tratamiento literario posterior. El mismo procedimiento puede también tener lugar en el sentido contrario de manera que la literarización pos-

terior influya en la acción épica: El Cid le pide al Papa la absolución: «—Absolvedme, Papa —dice—; si no el Romancero os censurará hasta el fin de los siglos» (p. 66). En comparación con este astuto chantaje póstumo, es muy inocente cuando el caballo Babiaca, antes de un combate decisivo, siente con orgullo «que el poema lo está mirando» (p. 71).

Como última figura estilística que mezcla el ámbito de los hechos narrados con la narración misma, mencionemos la transición del significado concreto al significado abstracto dentro del mismo contexto sintáctico. Por ejemplo: «Rodrigo (...) salta sobre el caballo (...) y a lo lejos se oye la carrera de un caballo sobre los caminos del honor» (p. 44). En el nivel de los hechos narrados se habla de caminos concretos. Así se lee incluso la palabra «caminos». Pero, de repente, por medio del atributo «del honor», este concepto recibe otro significado, un significado abstracto. La figura de la metáfora absoluta que comunica con dos sentidos revela con toda claridad la tendencia de la reproducción «novelesca» que V. Huidobro hace de la temática del Cid. Todo, los hechos épicos y su interpretación, está presentado, como en el teatro total, en la escena simultánea de la conciencia.

V. Huidobro puede asimilar los contenidos alejados de su sentimiento actual, convirtiéndolos en objetos de su arbitrariedad emocional y estética, porque los transforma visiblemente y sin camuflar el proceso en forma de contenidos de su conciencia y de la conciencia del lector. Hace entrar el material legendario en su subjetividad presente, jugando con él en el límite estrecho que separa el mundo narrado del mundo vivido. La identificación enfática le autoriza a oscilar entre ambos lados.

Esta técnica de permanente transición entre lo representado y la representación, lo concreto y lo abstracto, el acontecimiento pasado y la obra literaria presente, el hecho épico y el sentimiento lírico intenta, sin duda, sugerir una recepción enfática de una materia épica remota. El lector se pregunta si una actualización como la que tiene lugar con los medios retóricos que acabamos de indicar, puede considerarse como algo estéticamente satisfactorio y eficiente en el sentido de la comunicación literaria. Resulta hartamente dudoso, porque los modos psíquico-mentales del énfasis y del pathos son incompatibles con los modos de la ironía y de la parodia, que, sin ninguna duda, son los que predominan en las figuras estilísticas aplicadas por el autor.

HANS RUDOLF PICARD

Universität Konstanz, Alemania