

La Hazaña de Mio Cid Campeador (1929), un modo de nueva novela en Vicente Huidobro

BENJAMIN ROJAS PIÑA

Vicente Huidobro dejó muchas advertencias estéticas en sus textos, mostrando con ello su lucidez artística. Un caso ejemplar es el de la novela *Mio Cid Campeador*, en donde aludió a algo fundamental para la concepción de la nueva novela que él bautizó como "Hazaña"¹: la necesidad de una estructura y de una forma nuevas.

¹Un estudio de la concepción y desarrollo de la *nueva novela* en Vicente Huidobro hicimos en nuestra tesis de doctorado *La prosa narrativa de Vicente Huidobro*, University of Minnesota, December, 1979 /PNdVH, 1979/. En ella dedicamos un capítulo a la *hazaña Mio Cid Campeador*. Citamos esta novela por *Obras Completas*. Prólogo de Braulio Arenas. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, T. II, pp. 799-1003 /QC, 1964/. También manejamos la primera edición: *Mio Cid Campeador*. Hazaña. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929, 433 págs. Ilustraciones de Santiago Ontañón /MCC, 1929/.

Con *Altazor*, la hazaña *Mio Cid Campeador* ha sido la más elogiada y citada por la crítica y las historias literarias, sin embargo, sólo en estos últimos años se la ha valorado realmente. Un aporte sobre las fuentes literarias de la novela es la tesis del doctor Germán Sepúlveda: "Tradición e innovación en la hazaña de *Mio Cid Campeador*", Universidad Complutense de Madrid, 1972. Remitimos al lector interesado a otro ensayo suyo: *Jeanne D'Arc y Mio Cid Campeador*, *Atenea*, Universidad de Concepción, diciembre 1977, pp. 59-84.

Junto con *Mio Cid Campeador* habría que considerar otro esfuerzo de Huidobro en relación al sentido y la forma de la hazaña: la novela *Cagliostro*, cuya primera redacción es de 1921 y cuya primera impresión en castellano es de 1934 (Santiago de Chile). Sobre esta novela véase el artículo de René de Costa, "El cubismo literario y la novela fílmica: *Cagliostro* de Vicente Huidobro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, N° 6, 1977, pp. 67-79. En nuestra tesis dedicamos un capítulo íntegro a esta otra forma acuñada más tarde como *novela-film*, PNdVH, 1979, pp. 130-178.

Dicha criatura estética respondía a su vez a una doble necesidad de su autor: la del prodigio y la de la desmesura entendidos como gesto y contenidos artísticos. La imaginación reflexiva de Huidobro no podía acomodarse dentro de los moldes de la tradición novecentista. Por la época surgían respuestas estéticas dentro de los márgenes de la narrativa larga, tales como la novela psicológica, la experimental-lírica y, naturalmente, la misma que el sudamericano rechazaba, la biografía novelada. Todas ellas pecaban por continuar de un modo o de otro la tradición heredada. En conjunto, imponían la "ilusión" de una verdad.

Algunos espíritus inquietos y profundos hurgaban —o ya lo habían hecho— en la renovación total de lo narrativo. Era una vanguardia de la novela en el siglo XX: James Joyce, algunos surrealistas —Louis Aragon, René Crevel—, u otros muy anteriores cuya resonancia ha sido póstuma, como el brasileño Machado de Assis. Fueron esos los mismos años en que se realizaban similares experimentos en tierra americana: Mario de Andrade en Brasil, Arqueles Vela en México, Pablo Neruda en Chile, etc.².

² A esta altura del siglo XX ya hay bastante literatura acerca del período experimental en la novela, fenómeno que puede ser localizado en el primer cuarto del siglo y que se asocia con la renovación de los géneros literarios, el cambio de óptica respecto a la realidad circundante y con anticipos de algunas mentes geniales como el arriba citado Machado de Assis. Para el estudio de las vanguardias, se ha hecho indispensable el detenerse en escritores como Marcel Proust (1871-1922) y James Joyce (1882-1941), así como en otros innovadores de entonces: André Gide (1869-1951), Gertrude Stein (1874-1946), Thomas Mann (1875-1955), Franz Kafka (1883-1924), Jean Giraudoux (1882-1944) y Virginia Woolf (1882-1941).

A contar de ciertas tendencias como el surrealismo, que redescubren casos aislados y exóticos del pasado incorporándolos a su búsqueda de una nueva dimensión estética, el género narrativo toma cauces que hoy en día son la base de la *nueva novela* del medio siglo actual, y que posibilita el estudio reflexivo de aquel momento por contarse ya con una historia sobre los cambios y la ruptura, historia a la que se incorporó a su debido tiempo la novelística en lengua hispánica. Para una información sobre el problema del surrealismo con la novela, cf. J. H. Mathews, *Surrealism and the Novel*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966.

Con respecto a América, los nombres de esos tres escritores se dan a modo de ilustración. El fenómeno fue mucho más complejo. Dentro del momento, los tres serían "primeros exponentes", por cierto que en un nivel mayor que el mero tentativo. Unidos a Vicente Huidobro constituirían la vanguardia narrativa para la América Latina, diferenciándose de este último en que los tres lo harían desde el suelo nativo propio. Arqueles Vela publicó *La Señorita Etcétera* en México, 1922, iniciando el estridentismo en la novela. Fue el mismo año en que se imprimió el *Ulysses*, de Joyce, en París.

Pablo Neruda publicó *El habitante y su esperanza* en Santiago de Chile, 1926, narración que ha merecido casi cincuenta años después ser estudiada como se merecía; cf. Carlos Cortínez, "Interpretación de *El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda", *Revista Iberoamericana*, XXXIX, Nos. 82-83, enero-junio, 1973, pp. 159-174, y Lucía Guerra-Cunningham, "El

Para Huidobro novela viene a ser sinónimo de poesía. Los linderos de creación se borran para conformar un mundo organizado en plena libertad, un mundo verdadero para seguir las leyes ocultas de la creación del universo. El autor la califica de "novela de un poeta".

Quedan ajustadas las palabras con que los editores introdujeron la nueva novela:

Episodios cantados a todo pecho y con absoluta libertad, tanta libertad que no han faltado quienes ingenuamente se extrañen de ciertos anacronismos voluntarios que el autor se complace en presentar en sus obras. Muchos, después de Huidobro, han tratado de dar la misma nota y aproximarnos las grandes figuras históricas haciéndolas casi convivir con el lector, sin lograr manejar el Tiempo y el Espacio con la gracia, vigor y desenvoltura de nuestro poeta³.

Si el personaje o héroe es el que sirve de hilo argumental, tendrá que ser también el eje témporo-espacial de los hechos. Pero si el héroe se comporta como uno de los conocidos como "históricos", tal eje se desplaza automáticamente hacia una coordenada preestablecida en la que el poeta poco puede hacer. Podrá materializar éste los hechos heroicos conforme a su arbitrio estético, pero los hechos deberán concretarse en sus detalles conforme a un mínimo de verosimilitud histórica. Desde este punto de vista la libertad del poeta se vería amenazada.

La cosa es diferente dentro de la concepción huidobriana. La fuerza lírica depende de un yo creador y su mundo depende tanto del lenguaje usado como de la tensión del mismo. Como esta *hazaña* es una narrativa con poder lírico, uno de sus ingredientes básicos es la lengua. Otro, el yo del

habitante y su esperanza de Pablo Neruda: primer exponente vanguardista en la novela chilena", *Hispania*, 60, N° 3, September 1977, pp. 470-477.

En lengua portuguesa la vanguardia y el experimentalismo surgen alrededor del "Modernismo" y la Semana de Arte Moderna en Sao Paulo (febrero de 1922). De entonces datan los nombres de los innovadores en poesía y novela: Oswald de Andrade y Mario de Andrade, este último de gran significado por *Macunaíma* (*O Héroi sem nenhum caráter*) publicada en 1928. De la bibliografía sobre lo brasileño, cf. Stefan Baciú, "O Surrealismo, a 'Semana de Arte Moderna' no Brasil e a 'Vanguardia' hispano-americana". *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*. Memoria del Undécimo Congreso. México, 1965, pp. 125-134; Luiz Sergio Nascimento Henriques, "Contradições do Modernismo", en *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974, pp. 57-74, y Haroldo Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos", ensayo incorporado al volumen colectivo *América Latina en su Literatura*. México, Unesco Siglo Veintiuno Editores (1972), pp. 279-299; en especial, pp. 287-290, en donde presenta el caso de Mario de Andrade y su *Rapsodia*.

³ MCC, 1929, "Nota de los Editores", sin paginar, al comienzo del volumen.

poeta que mancomuna el resto de los factores. El prisma con que se aprecia al héroe y su vida es el del ente que los crea cantando. La libertad vuelve a situarse del lado del "hacedor" y lo que parece distorsionar la realidad histórica no lo hace en efecto, porque sobre tal verdad domina la realidad poética, que es legítima. Se trata de dar un nuevo orden a las cosas: organizar es el fundar de un cosmos⁴.

La igualdad de esta estructura con la del mito es sorprendente. Instalados nosotros en el mito, la noción de un tiempo histórico no corre como solemos entenderla en nuestra vida profana. La historia es el desarrollo de una línea temporal que, acorde con la tradición judeocristiana, se inició con la caída primordial del hombre desde el Paraíso. Como consecuencia de la desobediencia de Adán, el hombre es restringido en su inmortalidad y baja al estadio de lo perecedero. La historia es entendida entonces como un tiempo que deriva de esa crucial circunstancia de los "primeros tiempos".

Dentro de las mitologías de comunidades no cristianas, la noción del tiempo es cíclica, ya sea que esté conectada a las creencias primitivas de los pueblos agrícolas (ciclo natural de las estaciones, ciclo natural del paso del día a la noche), ya sea que esté conectada a las abstracciones superiores de los pueblos del Medio Oriente (la vida cíclica primordial de los egipcios, la concepción de la transmigración). En lo que respecta al poder imaginativo huidobriano, se dirigió hacia el camino del tiempo mítico cíclico, así como también se sintió remecido por las teorías modernas de la sicología y de la física mediante las que se podía postular tanto una simultaneidad temporal como una no existencia real de la categoría del tiempo. El poeta se transforma en el dador de un tiempo y de un espacio; de sus lectores exige ahora borrar las nociones convencionales *en nombre de un orden estético*.

Desde este ángulo se explica un comentario final que Huidobro hace en la carta-prólogo en cuanto a la idea de historia "verdadera". Si él ha tenido como fuentes diversos materiales histórico-literarios, él es el mago-poeta que tiene en sus manos otros materiales, otros espacios y otros tiempos. Si él elabora compromisos entre historia y leyenda, los puede hacer en el plano de las intuiciones sociales y especialmente en el de las estéticas:

En varias otras ocasiones he corregido la Historia y la leyenda con el derecho que me da la voz de la sangre, y aun he agregado algunos

⁴ La obra de Mircea Eliade plantea la visión mítica y sagrada de la realidad. Sindicamos para una comprensión de esta perspectiva el volumen *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil. Madrid, ediciones Guadarrama, 1967 /LS y LP, 1967/.

episodios desconocidos de todos los eruditos y que he encontrado en viejos papeles de mis antepasados.

Así, pues, no debéis discutirme sobre ellos, sino agradecerme que los haya entregado al público. Y aquí tenéis la verdadera historia del *Mío Cid Campeador*, escrita por el último de sus descendientes⁵.

A las intuiciones, claro está, Vicente añade humor. Con desenfado se erige en historiador de sí mismo, en la palabra que define su originalidad y privilegio de poeta. El componer esta *hazaña* es su nuevo desafío. Tal acción revierte sobre lo compuesto. El acto de componer se convierte también en hazaña, un nuevo prodigio que crea la indispensable desmesura para llegar al lector contemporáneo, quien por lo general se encuentra acicateado por los fenómenos de su tiempo histórico particular. Lo estético es en Huidobro el punto decisivo de los encuentros.

Al crear la *hazaña*, el autor chileno levantó a su personaje al plano de las realidades arquetípicas. A contrapelo de su propia visión de mundo —hay un alto grado de desacralización—, Huidobro compuso un paradigma de la aventura del héroe desafiando tanto la norma personal como la tradicional⁶.

El sentido que configura la *hazaña* huidobriana sobre el Cid Campeador proviene de lo más profundo y originario del ser humano. Viene de los símbolos de la transformación que se manifiestan por lo común en las sociedades arcaicas mediante los ritos de pasaje. Con Mircea Eliade⁷, podemos sintetizar diciendo que toda transformación conlleva el significado primordial del pasaje fundador del mundo. La transformación repite un

⁵ OC, 1964, p. 801.

⁶ Esta aparente contradicción se inserta, sin embargo, coherentemente en la convicción huidobriana de la coexistencia de polos opuestos dentro del ser; cf. "El creacionismo", OC, 1964.

Desde un punto de vista general, este fenómeno de la emergencia de lo religioso en contextos no religiosos calza una tendencia del hombre y el mundo modernos, lúcidamente advertida por Eliade: "Las angustias del hombre moderno, sus experiencias oníricas o imaginarias, aunque son 'religiosas' desde el punto de vista formal, no se integran, como en el *homo religiosus* en una *Weltanschauung* y no fundamentan un comportamiento" (orientado por la religión), *LS y LP*, p. 205. Y hacia el final termina Eliade: "Podría casi decirse que, entre los modernos que se proclaman arreligiosos, la religión y la mitología se han 'ocultado' en las tinieblas de su inconsciente lo que significa también que las posibilidades de reintegrar una experiencia religiosa de la vida yacen, en tales seres muy en las profundidades de ellos mismos". *LS y LP*, p. 206.

Eliade explica los símbolos y ritos de transformación en *LS y LP*, pp. 157-207.

origen del cosmos a la vez que fundamenta una experiencia religiosa entendida como vía hacia la trascendencia.

Se inscribe la transformación en un sistema más complejo que equivale a las múltiples maneras de simbolizar y ritualizar una cosmogonía. Siguiendo siempre a Eliade, entendemos la cosmogonía como “el *tránsito* ejemplar de lo virtual a lo formal”. Dentro del mundo sagrado este fenómeno tiene su sentido peculiar.

Conviene precisar que todos estos rituales y simbolismo del ‘tránsito’ expresan una concepción específica de la existencia humana: cuando nace, el hombre todavía no está acabado; tiene que nacer una segunda vez, espiritualmente; se hace hombre completo pasando de un estado imperfecto, embrionario, al estado perfecto de un adulto⁸.

La teoría de Huidobro no estuvo descaminada de tal verdad. Crear un poema o una rosa en el poema era para él crear el tránsito ejemplar de lo virtual hacia lo formal.

La estructura que fundamenta cualquier relato es la de un desplegar algo delante de otro ser; dar forma para que cambie de lo imperfecto o nonato a lo perfecto o creado. Si se ha dicho que el mito es expresado a través de los acontecimientos, se puede sostener que por su origen le corresponde un carácter narrativo. De la ejemplaridad primordial del mito cosmogónico se ha llegado entonces a la ejemplaridad estética del orden artístico o cosmos estético.

El sentido final de un relato literario es, por lo común, en nuestro tiempo, secularizador debido a que se dirige a un lector que vive en un mundo no religioso o en uno en camino de no serlo. El historiador de las religiones se hace cargo de esto al indicar que la relación entre mito y obra literaria es una homologación en el plano formal. Las experiencias modernas y seculares (las casi privadas o, bien, las públicas) no se integran en una visión de mundo religiosa; repitiendo con Eliade, “no fundamentan un comportamiento religioso”. La secularización del arte ha separado en gran medida el quehacer poético de sus raíces y desarrollo arquetípicos. Paradojalmente, sin embargo, es el mismo arte uno de los pocos cauces por donde pueden manifestarse esos orígenes. La psicología profunda ha dejado al descubierto la relación estructurante que existe entre los espíritus religiosos, los espíritus creadores y los espíritus desquiciados en su siquismo.

El vehículo usado por Huidobro para fundar su nueva novela —la

⁸Eliade, *LS* y *LP*, p. 175.

hazaña— es el mito. Detengámonos ahora a ver qué tipo de héroe mítico es el que se crea como soporte de tal mundo: el Cid es concebido como un héroe fundador y civilizador cuyo destino es el de luchar en contra de las fuerzas negativas para establecer un nuevo orden social y conducir a su pueblo a la liberación.

La tarea de salvar a España es directriz para el Cid y su deseo de trascendencia es clave para el constante ascenso en el camino de su aventura ejemplar que va de lo virtual hacia una forma de vida con pleno sentido: la España Cristiana, ese “otro destino” pensado y pedido por Diego Laínez en la noche de la procreación⁹. A la voluntad del padre se han de unir la de la madre, la de Don Pelayo, la de la Península Ibérica y la del cosmos, y de la suma de todas crecerá la voluntad totalizadora de Rodrigo Díaz. Es él un cúmulo de energías. Es en esta concepción mítica un hijo personal y transpersonal; estéticamente hablando, es hijo de la fantasía del cantor por cuya intercesión se convierte en un ser con sentido pleno:

Rodrigo es el que organiza a la comunidad fraterna de Vivar. Primero lo hace con los juegos, más tarde con la guerra en contra de los moros. Rodrigo es el que enamora a todas las jovencitas del lugar, pero sólo elige a una, Jimena. Rodrigo no descansa nunca, cuando no está en guerras, se ocupa de su tierra o de las cosas de Estado. Es todavía un Rodrigo cuando manifiesta su contextura básica de héroe social por medio de la lealtad. Es leal a su casa defendiendo a su padre, es leal a la corona defendiendo a su Rey Don Sancho, y es leal a su fe defendiendo Vivar de la penetración morisca. Estos son los actos que sirven de prueba en la Iniciación del joven y que anticipan el futuro tanto del héroe como de su comunidad. La acumulación de energías —lo que aquí es también acumulación de poesía según el justo decir de Huidobro— recuerda el aliento épico de los grandes poemas primitivos o de poemas épicos clásicos¹⁰.

La Iniciación del héroe comienza a desplegarse en el capítulo “Adolescencia”. Este es poesía, también es una fabulación de lo extraordinario o, si se prefiere un concepto ya trabajado por la crítica literaria sobre la novela latinoamericana actual, es un fragmento narrativo de “realismo mágico.”¹¹

⁹ OC, 1964, p. 803. Dedicamos un acápite del análisis sobre el *Mío Cid Campeador* hecho en nuestra tesis a la “Procreación y nacimiento del héroe”, *PNdVH*, 1979, pp. 189-199.

¹⁰ *PNdVH*, 1979, p. 200.

¹¹ Clarificador es el ensayo de Lucila-Inés Mena, “Hacia una formulación teórica del realismo mágico”, *Bulletin Hispanique*, LXXVII, núms. 3-4, Juiliet-December 1975, pp. 395-407.

En "Adolescencia" se conjugan los diversos modos de comprensión de lo mítico. Podemos seguir a Huidobro y llegar a lo mítico por el método de la expansión de la realidad en procura de lo milagroso, de aquello que no tiene explicación racional. Se ha alcanzado lo extraordinario no por situar una zona sagrada de la cual el héroe participa, sino por situar la zona de lo cotidiano, más bien de una realidad sin trascendencia, de manera suficientemente descuadrada en sus goznes como para crear lo increíble y la desmesura. Es por cierto un modo de mentira que el arte es capaz de fijar para originar otra ilusión: la de lo posible. Se nos inventa algo delante de nosotros y en seguida funciona. El hallazgo —ese algo inventado— pasa a ser el primero de una serie. Como cabeza de serie que es, pasa a ser el "original".

Esta concepción de la originalidad está preñada de sentidos para la mente vanguardista. Cabe en este nivel aproximar a la personalidad del chileno la del español Ramón Gómez de la Serna. Se nos aparecen como hermanos por sus gestos singulares, por la penetración con que comprenden el papel de la imagen (en la palabra, en el color, en las formas, etc.) y por exigirse a sí mismos la renovación constante y la extravagancia¹².

¹² No está de más advertir que esta aproximación de Huidobro con Gómez de la Serna no es nuestra ni reciente. En su momento fue anotada por los cronistas al entroncar el vanguardismo sistemático en la península ibérica (o Ultraísmo) con las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna (1883-1963) y los versos *creacionistas* de Huidobro. Para la relación del poeta chileno con el movimiento literario español del veinte, cf. los artículos de Rafael Cansinos-Assens (1883-19) aparecidos en la revista madrileña *Cosmópolis*, en 1919, algunos de ellos recogidos por René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975 (Persiles-77), pp. 119-124 y 267-275. Del papel innovador de ambos hablan testigos de la época y el actor-historiador Guillermo de Torre; cf. Gerardo Diego, "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro" (1968), en René de Costa, *op. cit.*, pp. 209-228; César González Ruano, "Vicente Huidobro", en René de Costa, *op. cit.*, pp. 69-71, y Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, en especial, pp. 529-535 sobre VH dentro del capítulo "Ultraísmo".

Otro testimonio, en el que se hacen par a Guillermo de Torre y al chileno Huidobro como las "dos patillas" de la historia novísima de los veinte, es el que ha dejado el propio don Ramón en un artículo que apareció en la *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N° 108, 1955, pp. 147-154, llamado "Historia literaria. El Ultraísmo y el Creacionismo Español". Ahora bien, acerca de la participación de Huidobro en la península contamos con la obra de la investigadora argentina Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, Editorial Gredos, 1963, y un artículo-documento de David Bary, "El *Altazor* de Huidobro según un texto inédito de Juan Larrea", *Revista Iberoamericana*, núms. 102-103, enero-junio 1978, pp. 165-182, sección Documentos.

Además, serían de utilidad los trabajos de David Bary, *Huidobro o la vocación poética*. Granada, Universidad de Granada, 1963; E. Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro*

La *hazaña* presenta una gran flexibilidad al momento del rito iniciatorio por antonomasia: la adolescencia, y el estudio del tratamiento que hace Huidobro de la iniciación de su héroe arroja muchas luces sobre el modo como el autor fue resolviendo la plasmación de esta nueva novela que buscaba.

Tengamos en cuenta que Rodrigo Díaz, considerado como ser mítico, es el "tercero" de los Laínez. Es el primero en conquistar a Jimena, necesitando acumular nuevas pruebas para conseguirla del todo. Como dijimos en otra parte:

También es Rodrigo un inventor de ideas, y las suyas —por su origen— tienen que ser geniales. Prototipo es el episodio con el toro bravo del corralón. Al jugar con él, se origina 'la gran fiesta de un pueblo macho, duro, recio'. Entonces se constituye en el mejor torero de las crónicas taurinas.

La heroicidad de Rodrigo se va completando, y la imagen estéticamente más apropiada es la del círculo, símbolo que encierra la noción de lo perfecto. La circularidad se representa en el suelo ibérico con el redondel de la plaza de toros, en donde se producirá el enfrentamiento de Rodrigo con el toro salvaje, lo que mítica y sicoanalíticamente representa la lucha con el Dragón Terrible. La Gran Madre, en su aspecto de devoradora de hijos, se transforma en ese dragón o en cualquier bestia que ponga a prueba el valor del iniciado para la vida futura. Sabemos ya que el rito de iniciación más común es el de pasaje de la adolescencia. El adolescente debe matar a una bestia para liberarse de los oscuros deseos asociados aún al acto primario del nacimiento y de la ligazón a su madre. El rito iniciático cubre desde la separación del púber de sus padres hasta la fundación del nuevo ser, de su propia alma y autonomía. Para cumplirse, el rito exige pasar por una entrada a lo desconocido, encarar al guarda, vencer al dragón (los ancestros) y retornar con el trofeo material y espiritual. El toro bravo en el juego creado por Rodrigo y contado por Vicente cumple con los atributos mitológicos y con las necesidades internas de la narración¹³.

y la Vanguardia. Madrid, Editorial Gredos, 1974, y Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona, Barral Editores, 1971 (para este libro, en particular las pp. 71-75 del capítulo sobre el creacionista VH).

¹³ PNdVH, 1979, p. 204.

El enfrentamiento ocurre en varios niveles. Rodrigo es quien "idea" el juego. Lo piensa con un "toro bravo" bajado de las sierras, sin duda el espinazo de la tierra ibérica. Contender significa aquí algo más que pararse frente a frente. La noción del juego es fundamental de acuerdo con lo que el propio Rodrigo había anticipado a sus compañeros y primos: "Por lo pronto, es necesario que el enemigo ataque, porque si no ataca no hay juego". La bipolaridad se va fundando. De un lado, Rodrigo, brillo creativo; del otro, el toro, pura irracionalidad, representación de lo salvaje, lo incontrolado y oscuro.

Abrieron la puerta y el toro salió de la noche al día. Un enorme toro negro y un relente sustancioso de lechería saltaron al corralón.

El toro épico. El primer toro del primer verso en el poema heroico y brutal de las corridas. Después de dar tres saltos para deshacerse de la oscuridad del establo, se paró en seco mirando hacia todos lados como cegado por la luz del día.

¡Oh espectáculo incomparable! Ahí está el toro fundador de todas las razas de toros bravos, el primer eslabón de los toros de la muerte. Lanzo mi mirada hacia el pasado y veo una larga cadena de toros muertos, tendidos sobre España, y allá lejos, donde se pierde la vista, el toro de Rodrigo, el gran toro negro¹⁴.

La mirada imaginativa de Huidobro se convierte en mirada profunda. Rodrigo establece una serie, la de los toreros. El Toro Negro establece la suya propia. Es el dragón que proviene de la oscuridad y es obligado a entrar al ámbito de luz que pertenece a Rodrigo. De aquí que la bestia se detenga como "cegada por la luz del día".

Al otro lado está la luz seguida de lo diurno y la vida. Rodrigo repite ritualmente el acto supremo de la manifestación del cosmos. Intenta matar a la bestia —o toro negro— real o simbólicamente en busca de un tesoro escondido cuya obtención por el joven le dará nueva vida y, como héroe y civilizador, compartirá con los demás su trofeo y completará el crecimiento de los suyos. La mirada poética anticipa la acción fundadora de el Cid así como retrocede hacia los orígenes del toro-dragón en su valor para la comunidad. De este modo se comprende la mención a esa "cadena de toros muertos, tendidos sobre España". También se comprende la metáfora de la épica de las corridas taurinas. En Huidobro importa tanto Rodrigo vencien-

¹⁴ OC, 1964, p. 816.

do las pruebas iniciáticas como la Bestia poniendo a prueba la misión civilizadora.

El Toro-Dragón marca la llegada de la muerte, mientras Rodrigo-Torero marca la llegada de la vida, Rodrigo es el fundador de un juego celebrado en la península ibérica como cifra de sí misma:

La gran fiesta de un pueblo macho, duro, recio. Un pueblo de azar, de juego, de juego con la muerte, con el Destino. Pueblo de altas y bajas, de grandes fortunas y grandes desgracias. Así como una historia jugada sobre un tapete verde. Le sale un as o le sale un cero. Le sale América o Trafalgar, le sale Góngora o Núñez de Arce, Cervantes o Echegaray, Picasso o Beltrán Massés.

Pueblo de dados, de lotería y de frailes.

Ahí está: el toro épico. El primer toro de los aplausos y de las lágrimas, parado al comienzo de la historia tauromáquica española, arañando con la pezuña inquieta la primera página del sangriento romance soleado y semanal.

La vida es el juego de la vida y de la muerte. Un juego silencioso, obscuro, escondido en el fondo del organismo. Pero este pueblo español, realista y palpador, quiere ver y tocar el juego todos los domingos, ahí bajo sus narices, sentados al sol o a la sombra, en torno a la plataforma de arena en que la vida vestida de oropel y colgajos, falsificada detrás de una capa que distrae de su debilidad, piruetea ante la muerte, la muerte metida adentro de un gran bloque de carne y cuernos, de cuero y cólera¹⁵.

Esto no viene por línea de la tradición legendaria del Cid, sino que por los presupuestos virtuales que el poeta ha venido manejando.

La interpretación del mito y de lo que hay de creador en esta nueva formulación que es la *hazaña*, se transparenta mejor en las imágenes que describen la lucha. El toro es el "inmenso catafalco relleno de muertes, husmeando el aire y buscando la víctima" (pág. 817). Tanto la estampa del sacrificio como el trazado de la Bestia Suprema se perfilan. Rodrigo es, por su parte, el "caballero en su potro alazán, con la lanza lista citando a la fiera" (ibíd). El héroe cabalga un caballo —símbolo de luz, solar como Rodrigo— que tiene los visos del color rojo, próximo, en consecuencia, a la guerra y a la sangre.

Cuando este particular caballero decide combatir a pie abandona a su

¹⁵ OC, 1964, pp. 816-817.

compañero. La pelea se entabla de igual entre hombre y bestia. El animal se personaliza: "El toro lo examina. No puede creer a sus ojos. ¡Cómo! ¿Su enemigo a pie? Ahora verá. ¡Qué regocijo! Se le cae la baba de gusto, abre las mandíbulas enormes, riendo a carcajadas. La venganza es el plato de los dioses, la alfalfa de los toros" (Pág. 818).

El hombre es superior. Testigos del triunfo no sólo son los espectadores, sino que también es el universo: "todos los corazones han dejado de latir. No vuela un meteoro en el universo" (ibíd).

Estamos en el punto climático del encuentro y el narrador apela al lector. "Miradlo. Ya lo tiene cansado, resignado a no pegar un golpe en cuerpo humano" (ibíd). Se desencadena la muerte de la bestia-dragón. Ella repite las claves tanto estética como arquetípicamente. Hay conciencia en su muerte, la que deriva del arquetipo de la Gran Madre Terrible, de lo Femenino. Hay conciencia de la vida en Rodrigo, la adecuada a su orgullo de Campeón, al arquetipo del Héroe Civilizador.

La pugna de Rodrigo con el Toro Negro recuerda la serie mitológica de los trabajos de Hércules, la aventura de Teseo —el héroe imberbe— contra el Minotauro, la aventura de San Jorge derrotando al dragón:

...Cuando entra a matar, el toro arranca porque es bravo y no puede dejar de embestir, pero ya sin esperanzas, de tal modo que cuando la espada de Rodrigo le entra como en manteca hasta el corazón, guiada por el brazo formidable, el toro cae de rodillas a los pies del matador, como dando las gracias, muere contento de liberarse de esa pesadilla de saltos, de golpes y de quites ejecutados por un ser inaccesible, fantástico, obsesionado¹⁶.

La cualidad de inmortales es compartida por héroe y bestia. La inmortalidad del héroe se despliega más allá de este episodio por ser el sujeto temático de toda la narración, mientras que la del animal se explicita sólo aquí. Sin embargo, a través de los símbolos se expresa dinámicamente, yendo más allá del momento y apelando a un lector del presente y del futuro: "¿No lo veis? Allí está el toro muerto. Nadie ha podido enterrarlo todavía. Allí estará hasta el fin de los siglos" (pág. 818).

Huidobro une la acción heroica con el espacio cósmico a través de la figura del círculo. La concreción es el hormado de la plaza de toros:

Nadie aplaudió, porque no sabían entonces lo que esto significaba. Sólo un ¡oh! de admiración se descolgó del aire, salió de todas las bocas

¹⁶ OC, 1964, p. 818.

un ¡oh! en forma de o, de anillo de boca, que se fue agrandando, agrandando en círculos concéntricos, hasta tomar el tamaño de una aureola sobre la cabeza de Rodrigo, y luego tomar el tamaño de la mesa redonda de los Caballeros de la Mesa Redonda, y luego tomar el tamaño del círculo que forman en el espacio las plazas de toros y luego tomar el tamaño de la línea ecuatorial, y después el de la elíptica de la Tierra en torno del Sol, y ahora ya no se sabe en qué tamaño va en los espacios siderales¹⁷.

La desmesura creacionista corrobora el mito en esta nueva novela. Una permanente ascensión lleva el episodio final a los espacios solares. Se confirma la unión de Rodrigo con los elementos cósmicos que le dieron vida personal y transpersonal en los dos primeros capítulos de la narración. El acto, en manos del héroe, se ha convertido en invención única, acto que es ratificado por los espectadores una vez que demuestran su admiración por medio del círculo gráfico y bucal de la "o".

La perfección del héroe está sugerida internamente por los símbolos tradicionales, como el de la santidad —"aureola sobre la cabeza de Rodrigo"— y el del valor caballeresco —"mesa redonda de los Caballeros de la Mesa Redonda"—.

El Ciclo de la Iniciación consta de una primera unidad ya estudiada, la del "invento" de Rodrigo, y de una segunda, la serie histórico-personal del héroe: el capítulo "El oso, el jeque y el jabalí".

El punto de arranque de la tripartición es el momento en que el joven vence su pasado. Alude a los ancestros ibéricos en la figura de Don Pelayo, según el pensar de Diego Laínez, un aluvión o un "dragón de las grutas del destino" (pág. 803). Aquí yace otra de las claves ocultas del ser virtual del héroe. Debido a la supraconciencia del narrador, se halla al final del capítulo anterior sobre el episodio del toro la siguiente confirmación: "He aquí cómo Rodrigo Díaz de Vivar inventó las corridas de toros. Porque en este hombre estaban todas las cosas de su raza. Todo lo bueno y todo lo malo. El pasado, el presente, el futuro de España están en él en síntesis, en germen, en estado endémico" (pág. 819).

Los tres pasajes de la serie personal amplían el núcleo de la aventura del toro-dragón. En esta secuencia del tres, Rodrigo se enriquece como persona y concluye por atesorar tres valores que sólo se revelan mediante tres pruebas: valentía, justicia y amor. Es en este aquí histórico en donde se anticipa al Rodrigo victorioso, al Campeador. Ejerce los dones que reci-

¹⁷ OC, 1964, pp. 818-819.

bió con el nacimiento por vía de la triple herencia: la del padre guerrero, la de la madre-tierra y la del tiempo histórico comenzado por Don Pelayo con la Reconquista.

Los tres elementos quedan ensamblados al perseguirse el hilo de la narración. Rodrigo cuenta con 17 años. Su fama "se ha extendido ya por toda Castilla y aun en tierra de moros se susurra que anda entre cristianos un muchachote extraordinario" (pág. 819). Es un joven en armonía con la naturaleza ambiente, a tal punto que su crecimiento aumenta a la par del cosmos: "Pensando en Rodrigo, los trigos eran más ricos y más fuertes que nunca, el agua era más substancial, las carnes de un poder nutritivo como no han vuelto a verse hasta hoy en ningún punto de la tierra, los frutos habían doblado sus azúcares" (ibíd). Lo ponderativo de esta naturaleza adelanta la acción futura.

El joven ha alcanzado su identidad secreta. Cavila cierto día después de la comida, mientras la noche llega¹⁸. Frente a su progenitor recuerda "aquella noche en la montaña cuando fueron de caza con su padre y sus hermanos" (pág. 821). La intimidad del momento fue interrumpida por la llegada sorpresiva de los moros. El que los alerta es un cabrero: "Venían sigilosamente, escondiéndose entre los árboles" (pág. 823). Vencedores los

¹⁸ Las relaciones a nivel profundo entre el *poema* medieval y la *hazaña* contemporánea no han sido todavía estudiadas. A propósito de esto señalamos que el acto de cavilar o la meditación del héroe poseen un significado enorme cuyo rastreo lo ha hecho penetrantemente el maestro Eleazar Huerta, cf. "Conjunción de mito y estilo en el *Mío Cid* (Prólogo a mi refundición del texto)", *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, Santiago, XXIII-XXIV, 1972-1973, pp. 145-244 (CMEHC).

Hacemos aquí una extrapolación de los hallazgos de Huerta para explicar el "pensó e comidió" del Cid dentro de la hazaña huidobriana, porque adquiere similar sentido al del texto de Medinaceli, advirtiéndose que el escritor chileno vislumbró el poder del gesto y del símbolo desde su interior y por encima y con anterioridad a cualquier racionalismo crítico.

En efecto, en nuestro *Mío Cid Campeador*, tras besar a la agitada y juvenil Jimena en la culminación de la competencia deportiva, Rodrigo *entra en meditación*. Habiendo sentido algo inédito en su cuerpo, el mozo activo cambia en su ser con brusquedad. Cuando días más tarde visita la casona de Vivar el príncipe don Sancho, Rodrigo despierta de su sonambulismo creando el invento del juego con el Toro Negro. Jimena ha sido el imán de la nueva energía, una recarga. De aquí en adelante, cada nuevo paso del héroe es precedido por un pensar, o por un momento de calma, o por el silencio o por el concentrarse en sí. En la ocasión mostrada arriba en el análisis del capítulo "El oso, el jeque y el jabalí", Rodrigo recuerda actos que lo encadenan a su pasado personal y le sobrevienen actos que lo proyectan tanto en lo inmediato como en lo mediato o largo futuro. Este fenómeno de que el acto meditativo se produzca, de que cavile después de la comida y junto a su padre anciano, provoca el paso siguiente anunciador de una victoria, en otras palabras, se originan certezas, dominio de lo inescrutable, es decir, lo propio del poder del héroe mítico en armonía siempre con los elementos cósmicos.

vivareños gracias a la estrategia empleada por el joven y muerto el jefe enemigo, el rey Fernando ordena festejos dos días más tarde. Lo mejor ha sido celebrar con “una cacería y una fiesta en el bosque” (pág. 824).

Cada momento converge hacia el destino de Rodrigo y su pasaje fundamental: el de una Iniciación en lo personal. Emerge como resultado una figura relevante, la que llamamos Rodrigo-Cid. Las instancias constan de elementos que pueden abstraerse para configurar mejor el esquema de la Gran Prueba:

- a) Rodrigo mata a un oso en una emboscada. Salva la vida de su padre. Es un padre que ya tiene dificultades para habérselas con la bestia por sí solo. La unión de “oso” y “bosque” evoca en el plano simbólico la noche o lo desconocido.
- b) Rodrigo mata a un jefe moro en su primera batalla. Salva la tranquilidad del castillo de los Laínez tanto como la del pueblo de Vivar entero. La unión de “sigilo” con “noche” retoca más el símbolo agregando el carácter de lo insidioso.
- c) Rodrigo mata a un jabalí enfurecido en un torneo de caza, acto deportivo clásico de la Edad Media. La bestia pretendía atacar a su perseguidor, el príncipe Don Sancho. El héroe, con un doble venablo, salva la vida del heredero al trono y, a la vez, elimina toda posible acechanza de lo sombrío o de la naturaleza hostil.

La tríada, que ha sido vista en el Poema anónimo como uno de los elementos capitales del estilo, ya había sido intuita creadoramente por el propio Huidobro antes de que la crítica la señalara en relación con dicho cantar de Medinaceli. Lo que el analista pudo descubrir tras paciente lectura y confrontación, el poeta creacionista lo había echado a andar con idéntica destreza y originalidad del primer hecho literario artístico¹⁹.

Si desde el simbolismo y el mito hemos destacado el valor del número tres, destacamos brevemente lo mismo desde el punto de vista del estilo y de la estructura total de esta *hazaña*. Cabe preguntarse el porqué de lo reiterativo de las pruebas de Iniciación y de la emergencia del héroe triunfante, hechos dados ya en el capítulo dedicado a la adolescencia. La respuesta es

¹⁹ Aludimos a Huerta, *CMEMC* y al significado de los números. A pesar de que otros investigadores han utilizado la senda del mito para develar el texto medieval, sólo Huerta ha podido ahondar y explicar con absoluta coherencia el misterio que es este primer monumento literario castellano. Lo que sorprende, y lo reiteramos aquí en nota, es la conciencia artística de Huidobro para hacer rebrotar tal magia simbólica, antecediendo a todos, cronológicamente, entre 1927 y 1929.

sencilla. En la dimensión real, este capítulo de "El oso, el jeque y el jabalí" demuestra al lector el valor tanto del simbolismo como el de la estructura que se intenta desarrollar. Se trataría de poner en absoluta evidencia el arquetipo del tres. En la dimensión fantástica —para el vanguardista sea tal vez la preferida— el tres despliega a la manera de un abanico todo un potencial de sentidos. ¿Cómo manifestar esto? Es factible mediante el quiebre del sistema estructural y arquetípico. En otros términos, por la vía de la ruptura se hace notar el efecto: tres más uno igual cuatro. En nuestro texto, Huidobro invierte el quiebre, uno —episodio taurino— más tres —episodio del oso, del jeque y del jabalí— hacen el cuatro *revelador*. El quiebre, como ya lo explicó Eleazar Huerta, respecto al poema medieval²⁰, o se hace magnificador o se hace burlesco. En nuestra *hazaña*, esta dimensión fantástica es la magnificadora de lo que se cuenta. Por ende, se la antepone formalmente. Primero se nos da el cuadro que configura la totalidad y luego se nos dan los detalles personales o la dimensión real que refuerza al personaje.

Ha llegado el momento de hacer patente las dos trayectorias en la aventura de Rodrigo-Cid, las que sostienen la estructura general de la *hazaña*, ambas con asiento en la gran prueba del Toro Negro. Una ha sido la trayectoria parcial del héroe o vía inmediata, que obedeció al proceso de perfección del iniciado. La otra ha sido la trayectoria total del héroe o vía mediata, la que obedeció el proceso de la civilización ibérica, cumpliéndose con el nuevo sentido de la fraternidad cristiano-castellana. El Ciclo de la Iniciación —conjunto compuesto de mito y serie histórico-personal— forma así una íntima unidad con el tema de la aventura del héroe.

El Ciclo de la Iniciación ha sido el tercer ingrediente en el proceso de perfección del héroe Rodrigo, continuando la Gestación y el Nacimiento. Con el tercer capítulo ("Adolescencia") se redondeó aquella "noche milagrosa" y la noche de tormenta cósmica, mientras que con el cuarto ("el oso, el jeque y el jabalí") se expandió la Iniciación y se dio impulso a la trayectoria completa del héroe, es decir, la conversión de Rodrigo en Cid Campeador.

La necesidad que sintió Huidobro de una estructura y una forma nuevas para la novela se cumple en el caso de la *hazaña* con la configuración de un mundo mítico, cuyo eje es un héroe fundador, el Cid, quien alcanza mediante el tratamiento artístico del poeta su plenitud mítica.

²⁰ Huerta, *CMEMC*, pp. 188-191.

El análisis que hemos hecho, circunscritos esta vez al Ciclo de la Iniciación, muestra la excelencia y el acierto con que Vicente Huidobro resolvió este desafío estético de plasmar un universo novelístico en moldes nuevos, acordes con sus convicciones: despliegue absoluto de la libertad creativa, superioridad de la "verdad poética" por sobre la histórica, plasmación artística del prodigio y de la desmesura, potencialidad de la lengua como vehículo de la creación. Como el mismo escritor expresó una vez sabiamente: "En verdad, no se trata de 'hacer' belleza sino de crear vida"²¹.

²¹ Cf. Vicente Huidobro, "Jacques Lipchitz, escultor", OC, 1964, p. 786.