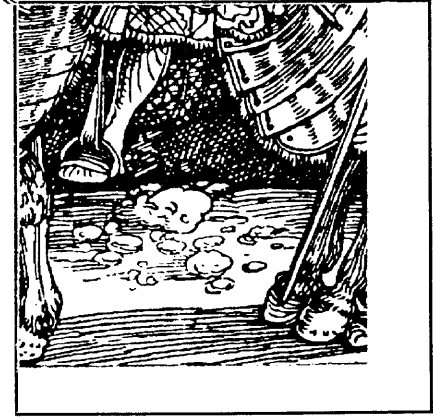
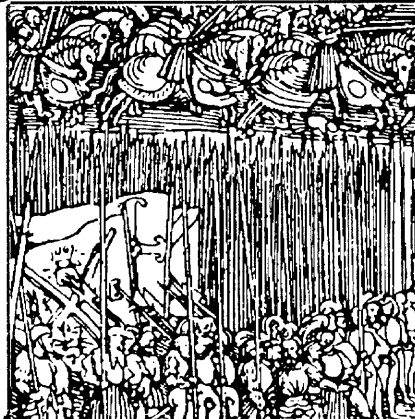
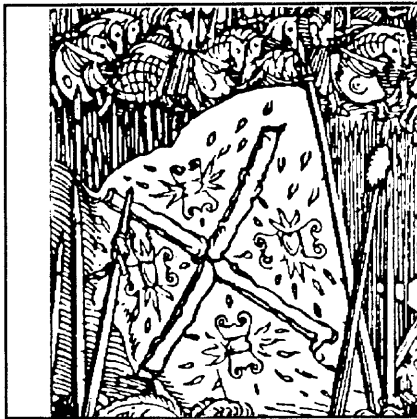
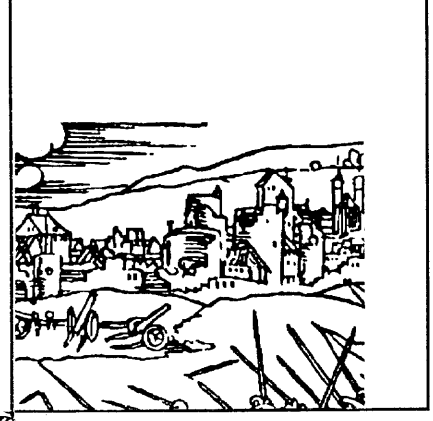
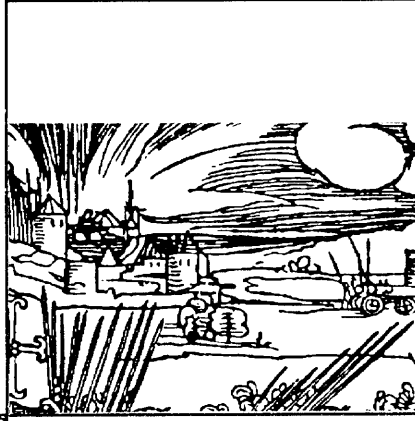




HACIA UNA LECTURA DE *MÍO CID CAMPEADOR* DE VICENTE HUIDOBRO (El espacio huidobriano: la noción de límite y su superación)

María de los Ángeles
Pérez López*

Me rodea un sueño asombroso:
camino soltando pájaros.
Todo cuanto toco está en mí
y he perdido todo límite.

Jean Tardieu:
*Le témoin invisible*¹

MIO *Cid Campeador*, escrito por Vicente Huidobro en 1929, es uno de sus libros en prosa más interesantes.

Obra “hermosamente desorbitada e insólita”,² de gran imaginación y libertad total, en ella Huidobro se propone la reconstrucción del héroe castellano, partiendo de elementos heterogéneos que pueden vertebrarse en torno a tres líneas: la tradición literaria, la visión histórica y el propio quehacer del poeta, cuya gran aportación sería, en esta lectura, la construcción lírica personal.

De la tensión establecida entre esas tres líneas arranca el significado poético que explica la obra: el Cid lo atrae por ser objeto épico, y en correspondencia fuente de poesía; pero sobre todo lo atrae su aureola de grandeza. Por esto, Huidobro nos ofrece una “biografía mítica del Cid”,³ donde éste, aunque pertenece a nuestro mundo,

sin embargo es un ser capaz de domar las constelaciones.

Es, por tanto, la exaltación poética que produce una vida superior, la que motiva la obra. Pues para el chileno sólo lo inhabitual, lo sorpresivo por superior o extraño está dentro del arte,⁴ y para producir esa sorpresa, nos brinda un modo de creación nuevo, complejo, que puede ser abordado desde la visión parcial que ofrece el estudio del espacio; será el análisis interpretativo de éste el que nos proporcione ciertas claves de acercamiento a su *Mío Cid Campeador*.

El espacio ha sido estudiado atendiendo al lugar clave que ocupa en la organización de todo texto literario. En él, los símbolos alcanzan una expresión y concreción básicas. Responde, además, a la necesidad lógica de ubicar las acciones y dotarlas de la posibilidad de relación con los personajes y las situaciones, y ofrece, también, la posibilidad de analizar la obra y sus más íntimos resortes. Es decir, la im-

portancia del orden espacial subraya que el objetivo del texto no es únicamente el de contar una historia, sino también el de presentar, desde el comportamiento de los diversos elementos, una determinada visión del mundo.

En el texto huidobriano se caracteriza, de modo general, por la noción de límite y su superación. Apuntala, así, la creación de una realidad nueva, más rica y plena, a partir de una realidad mínimamente explicada que es punto de apoyo, porque esa realidad “otra” que el *Mío Cid Campeador* nos presenta necesita fijarse en los parámetros lógicos del pensamiento para poder desbordarlos después, en la propuesta esencial de hacer crecer los lugares y las gentes desde dentro de sí mismos.

Procedamos al análisis. El espacio, en tanto estructuración de los lugares en una organización particular dotada de cierto sentido,⁵ presenta en el *Mío Cid* gran complejidad y es necesario desglosarlo en espacio del relato y espacio de la narración. Y esto a raíz de la distinción de Gérard Genette entre el texto como acto productor y el texto como producto-objeto, o sea, en su dimensión actancial y en su dimensión formal.⁶

Desgloce que permite advertir aspectos peculiares del espacio en cada caso, y también la confluencia de am-

* Profesora de la Universidad de Salamanca.

bos en torno a la profunda vinculación del poeta con el personaje que construye: así es como el espacio de la narración se presenta como marco en el que es posible el encuentro del narrador y Rodrigo Díaz como interlocutores, partiendo siempre de la noción de pacto narrativo.⁷

En cuanto al espacio del relato, rico y variado, procederemos a su división en espacio real e interior o subjetivo, para facilitar una visión global de fenómenos en apariencia divergentes.

El espacio real se nos revela como fundamental en cuanto apoyatura del espacio interior, pues supone su crecimiento o su muerte, y además enmarca las relaciones entre los personajes. Es complejo, por lo que parece oportuno distinguir entre el espacio físico y el social, siendo el primero el que corresponde a realidades específicas de extensión finita, y el segundo el que se refiere al conjunto de realidades culturales e históricas que la obra define. Aun así, pueden apuntarse varias características comunes.

En primer lugar, los rasgos que concretan los términos son mínimos, tanto para el espacio real físico como social. De Vivar, por ejemplo, sólo sabemos que tiene un puente, un cerro, un río que bordea el pueblo, campanarios, el horizonte lejano y el aire que cortan los hombres del Cid.⁸ O de la batalla de Aspa el narrador nos presenta únicamente los reflejos del sol en los escudos y las piedras como “pequeñas islas en lagos de sangre”.⁹ Así se pone de manifiesto el papel activo del lector en el proceso de construcción del texto (las indicaciones vagas y rápidas sobre los lugares pueden sugerir que la narración no es una crónica, sino que participa de la fábula y, por tanto, que la localización sólo importa en cuanto apoyatura de otros espacios que a partir del real se construyen), en conexión con la búsqueda huidobriana de la palabra esencial, del sustantivo que contenga todas las posibilidades imaginativas y también con la reacción que se produjo a finales del siglo XIX y que consistió en “dislocar el fragmento descriptivo”.¹⁰

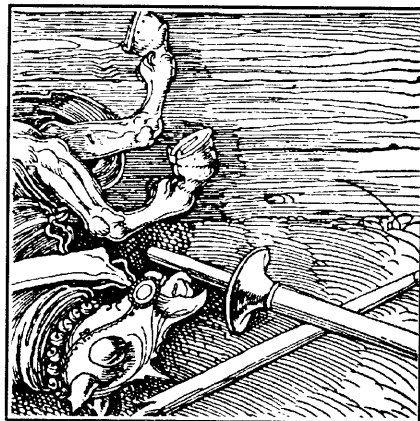
Son rasgos, además, que permiten al lector volcar su propia propuesta escénica sobre el texto, en relación con el hecho de que *Mío Cid Campeador* fue concebido en íntimo contacto con el guión cinematográfico,¹¹ lo que explicaría la utilización de la técnica cinematográfica que numerosos estudiosos de esta obra han destacado,¹² y además sería una poderosa razón de coherencia para con otra hazaña, *Cagliostro*, película cubista para la que escribió el guión, en el año 1923, y que

transformó en novela cuatro años más tarde, incluyéndola dentro de este mismo “modo de nueva novela”.¹³

En segundo lugar, la descripción de los espacios se centra en aquellos aspectos que propician una valoración, frente a su pura materialidad. Por esto, algunos elementos del espacio físico, como la piedra y el camino, se cargan de valor simbólico. La piedra representa la solidez de la casa familiar, y de modo general, la unidad y la fuerza, la cohesión y conformidad del ser para consigo mismo, frente al camino, que es espacio de desenvolvimiento por excelencia. Literalmente es el modo con el que el narrador cuenta para vivificar el itinerario histórico del protagonista, y poéticamente, la figuración emblemática por excelencia del hombre Cid es a caballo sobre un camino, el de la admiración, el del deber, el del destino, el del honor, el de la fatalidad.¹⁴ De fondo, el motivo del viaje, como clave de la obra, en su promesa de saciar los anhelos personales, y clave en su relación con el resto de la producción huidobriana.¹⁵

Por esta misma razón que explica, mos, los distintos lugares pueden agruparse bajo epígrafes como los de espacio del aprendizaje o de la consumación, pues sus medidas, colores, distancias, etcétera, son secundarios en relación con su significado último: la casa como nido, el castillo del conde Lozano como espacio de muerte y resurrección, Burgos en su lealtad y en su traición, Valencia la codiciada, sueño y símbolo del héroe, etcétera.





En tercer lugar, los espacios se hallan personificados o participan de algunos rasgos humanos, para que sea explícita su voluntad de adherirse emocionalmente a la acción. Así, la colina del primer beso, por ejemplo, es elemento del espacio natural que juega el primer juego de amor de Rodrigo,¹⁶ y así también el Cid, por su papel de constructor de patria, extiende sus características ejemplares al espacio social en el que se mueve: a la corte de Castilla, reunión de “bárbaros cabelleros”;¹⁷ a España, país de apasionado fervor religioso,¹⁸ también definido por la bravura de sus gentes y por su capacidad de enfrentar el oprobio y la muerte, etcétera.

Asistimos, pues, a la conexión hombre-universo, que, en palabras de Ana Pizarro,¹⁹ acerca el sujeto y el objeto hasta llegar a la fusión total.

Sin embargo, es el espacio interior o subjetivado el que se nos manifiesta como auténtico núcleo de la obra, espacio mental que corresponde al interior de las conciencias del narrador y de algunos personajes, a modo de fondo sobre el que insertar el espacio real. Se trata de un núcleo con muchas y variadas vertientes, pues permite la aglutinación de realidades diversas en un concepto común llamado “España”, cuyas fronteras históricas y geográficas son difícilmente señalables: una “Castilla-España-patria” reconquistada al invasor árabe, unificada en tanto que nación hispánica y que, por su dimensión imaginativa de espacio privilegiado de Dios y de la historia, será el país más grande de

la tierra, el que redondeará el mundo y llegará a completar el orbe.

Esas fronteras, superadas y magnificadas desde una vívida ensoñación, remiten, por tanto, a la participación imaginativa del lector, a través de diversos procedimientos, como el que el narrador destaque el lugar que le interesa ignorando el entorno,²⁰ personifique el espacio mental, lo identifique con personajes de la ficción, especialmente con el protagonista,²¹ y presente como paralelas las distintas posibilidades con las que el espacio mental se presenta.²²

Y las consecuencias de semejantes procedimientos son varias.

El lector advierte cómo el texto rompe las proporciones.

Y esas proporciones estalladas, esa universalización de los espacios mentales conduce a un doble proceso: por un lado, la humanización del cosmos, que puede entenderse como pulsión analógica²³ y que es aspecto primordial, y por otro lado, la cidización del espacio y gigantización del protagonista, que es paralela a la gigantización del espacio mental “España”, ampliable a cosmos, orbe o universo. Es decir, la interrelación lo es realmente: se trata de un camino de doble sentido, que convierte así al protagonista en interlocutor indiscutible de todas las potencias cósmicas.²⁴

Además, el proceso de humanización de lo cósmico y universalización de lo humano permite leer de modo armónico dos textos capitales de Huidobro: *Mío Cid Campeador*, la obra que tratamos, y *Altazor*, la obra por excelencia que lo define como poeta del siglo XX,

pues para ésta, Jaime Concha²⁵ advirtió el agrandamiento frecuente del mundo humano mediante la imagen cósmica, simultáneo a la domesticación del cosmos, y que es intento técnico-metafísico formulado igualmente en *Tout à coup*.

Por último, y para finalizar, ese proceso es fundamental para entender la propuesta del *Mío Cid Campeador*: ampliar el hombre. El poeta nos propone un viaje a la altura, porque, como dice Gastón Bachelard en *El aire y los sueños*,²⁶ todo lo que se eleva despierta al ser, participa del ser, frente a todo lo que se rebaja, que participa de la nada. Y ese viaje propuesto, que tiene por impulso lo humano, es viaje al país de lo imaginario con la apariencia de un viaje al país de lo infinito, pues “en el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia”.²⁷

En palabras de Vicente Huidobro:

Aplastado por el cosmos, el hombre se yergue y lo desafía, el poeta desafía al universo. Por la poesía se iguala o supera al cosmos. (...) La poesía es la conquista del universo.²⁸

NOTAS

¹ Jean Tardieu, *Le témoin invisible*, citado en Gastón Bachelard, *El aire y los sueños (Ensayo sobre la imaginación del movimiento)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 92.

² Eduardo Anguita, “Vicente Huidobro, el creador”, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, p. 347.

³ Alejo Carpentier, “El Cid Campeador de Vicente Huidobro”, *Bajo el signo de la Cibeles (Crónicas sobre España y los españoles, 1925-1937)*, compilador Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Nuestra Cultura, 1979, p. 67.

⁴ Dirá el poeta: “inquietar, maravillar, emocionar nuestras raíces es lo propio de la poesía”. En Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, *Obras completas de Vicente Huidobro*, recopilación ampliada por Hugo Montes, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, p. 730.

⁵ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987.

⁶ A este respecto, véase *Figuras III* de Gérard Genette (Barcelona, Editorial Lumen, 1989), exposición clásica de la metodología apropiada para el estudio del tiempo, el modo y la voz narrativos, a partir de la distinción entre historia o sucesión de acontecimientos, relato o discurso narrativo y narración o acto de narrar.

⁷ Huidobro, en tanto autor-narrador, muestra momentos de la historia que tienen por escenario el espacio de la narración:

Por desgracia, no podemos describir esa batalla; el intrigante García Ordóñez nos ha defraudado. (...)

En vano mi pluma se había bañado en agua rosada y se preparaba frotándose las manos a dar unos cuantos pinchazos al pobre conde, tomarlo prisionero y restregarle los labios en un cerro de excremento. No se presenta. Pasa el plazo y pasa tres veces. Ni humos del conde. Me deja con la pluma en la mano, me arrebató la miel de la boca, me roba el placer del castigo.

¿No te atreves a venir? Bien; quedarás como un cobarde, como un cortesano envidioso y ruin. Aquí te clavo ante el mundo, te clavo en esta página, y yo mismo te meso las barbas (Vicente Huidobro: *Mío Cid Campeador*, *Obras completas de Vicente Huidobro*, *ibid.*, p. 159).

De este modo, el texto recuerda al lector que el pacto narrativo es una convención y que en la pluma del novelista está el hacer explícito en cualquier momento el hecho de que da por verdadero lo que ha sido fabricado en su totalidad. En Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975.

⁸ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, *ibid.*, pp. 32, 47 y 55.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ Michel Raimond, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, citado en Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 132.

¹¹ René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

¹² Algunas de las técnicas que se señalan, de modo general, a propósito de la relación de la novela con el cine son la vista panorámica, el *traveling*, la profundidad de campo, la distancia con relación al objeto, los juegos de luz y los cambios de plano.

Con respecto a la utilización de la técnica cinematográfica en la obra, remitimos al trabajo ya citado de Alejo Carpentier y al artículo "Vicente Huidobro y el creacionismo" (*Vicente Huidobro y el creacionismo*, *ibid.*, pp. 177-208), de Braulio Arenas, de modo destacado. Pero la aportación fundamental es la de René de Costa en la obra citada *Huidobro: los oficios de un poeta*. En ella apunta cómo el chileno se interesa ya en la década de los veinte por el cinematógrafo, de modo similar a muchos otros escritores vanguardistas, porque el cine da la posibilidad de unir movimiento, tiempo y espacio, y porque además permite el acceso a un público más amplio.

Por esto, Huidobro "mezcló sus esfuerzos novelescos y cinematográficos, casi por accidente, en la creación de una novela fílmica" (página 161), dentro de la cual produjo dos obras maestras, *Mío Cid Campeador* y *Cagliostro*, en las que destacan, como procedimientos cinematográficos, la trama veloz, la caracterización rápida de los personajes, el lenguaje y el

estilo visual, la difuminación, la sobreimposición y el fundido encadenado.

Veamos ahora del propio texto:

Al día siguiente por la mañana, que es el último del plazo, parten más rápidamente que nunca. Galopan, galopan. Pasan los llanos y los montes debajo de las oriflamas al viento, con una velocidad cinematográfica (p. 133).

¹³ El nombre, que nos parece resume con acierto la cuestión genérica de la hazaña, procede del estudio de Benjamín Rojas Piña, "La Hazaña del Mío Cid Campeador (1929), un modo de nueva novela de Vicente Huidobro", *Ateña*, n.º 445, Universidad de Concepción, primer semestre de 1982, pp. 201-217.

¹⁴ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, *ibid.*, pp. 71, 65, 125, 44 y 46, respectivamente.

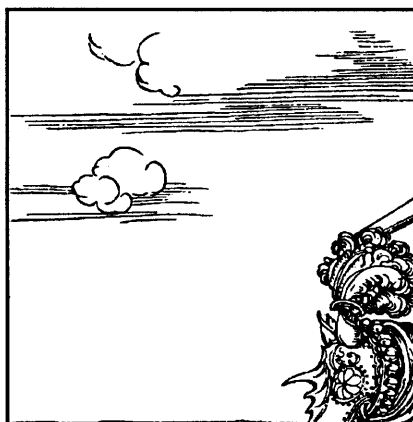
¹⁵ Como se asegura en el estudio de Ricardo Gutiérrez Mouat ("El Temblor de cielo, de Huidobro", *El espacio de la crítica. Estudios de literatura chilena moderna*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 101-118), aparece en Huidobro desde el mismo momento en que empieza a escribir poesía creacionista en lengua española, especialmente en *El espejo de agua*, donde contemplamos la movilización de objeto y sujeto en una actitud de búsqueda de espacios inéditos. Continúa en *Ecuatorial*, donde la movilidad disloca la geografía del texto y la cronología, y en *Poemas árticos*, donde el viaje de exploración poética ya es obsesivo. Y alcanza su punto más álgido en *Altazor o el viaje en paracaidas*, obra en la que el espacio, ilimitadamente amplio, abarca ámbitos telúricos, siderales y míticos, para dar paso al movimiento, mucho más reducido, pero entendido también como viaje, de un yo lírico en *Temblor de cielo*.

¹⁶ Vicente Huidobro: *Mío Cid Campeador*, *ibid.*, p. 24. Otros ejemplos podrían ser "el mar con un ruido de mil tambores canta victoria" (página 166) a los pies de Rodrigo o "la tierra le envía sus bendiciones en perfumes de frutas y flores" (p. 166).

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ana Pizarro, "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes", *Vicente Huidobro y el creacionismo*, *ibid.*, pp. 229-248.



²⁰ Por ejemplo, cuando nos ofrece el aposento donde duermen los padres del Cid, el narrador subraya que es el "único punto interesante del mapa en aquella noche" (p. 16), e ignora todos los otros espacios que son colindantes o que lo engloban, de modo que el lector advierte cómo el texto juega con las proporciones para estallarlas, al disminuir unos espacios reales y agigantar otros.

Y para estallarlas, el poeta propone al lector que juegue con él un juego de inclusión en el que los términos se identifican. Aunque el lector es consciente de que lógicamente un espacio se inserta en otro como en el juego de las muñecas rusas, advierte la igualación del primero con el último, del más pequeño con el más grande: el aposento dentro de la casa dentro de la tierra dentro del universo, siendo un juego de doble sentido: del aposento al universo porque la ficción se ofrece a modo de vivificación de la historia, y del universo al aposento porque sólo el primero puede iluminar el verdadero significado de cada momento de la historia.

²¹ Por orden de menor a mayor importancia, asistimos a la humanización e identificación del espacio mental "España", con los compañeros de juegos del adolescente Cid, con Teresa Álvarez, Jimena Rodríguez y Rodrigo Díaz. Ahora bien, el procedimiento que estamos explicando se centra fundamentalmente en identificar "España" y Rodrigo: es ella la que mama del seno de Teresa Álvarez, o es Mío Cid el que la lleva adentro de su cuerpo, hasta el punto de que

la cuna de Rodrigo limita al norte con los Pirineos, al sur con las columnas de Hércules, al oeste con el Mediterráneo, al este con las orillas lusitanas y el Atlántico (p. 19).

Y se trata de una identificación de gran importancia: entre el protagonista y el espacio que él habita realmente y que lo habita en cuanto figuración mental, se produce una coherencia perfecta:

Durante largos años el Cid fue España, España fue el Cid. Durante largos años el Cid se (*sic*) absorbe toda la nación, toda la raza. Su savia, sus esperanzas, sus pensamientos, sus latidos, su sangre, su historia, su leyenda, sus himnos van a desembocar en el Campeador (página 182).



²² La casona de Vivar, Castilla, "España", la península son espacios que van a identificarse, funcionando como único eje en torno al cual gira la obra. Y no sólo van a identificarse entre sí, sino fundamentalmente con la noción de cosmos, es decir, son espacios proyectados hacia espacios mayores (Vivar hacia Castilla, ésta hacia "España" y así sucesivamente), y finalmente hacia el universo con toda la fuerza de la palabra.

Vamos algunos ejemplos: de la casa de Vivar nos dice el narrador que Teresa Álvarez "en su cama, entre los linos blancos, es el centro del universo en el centro mismo de España" (página 17). Diego Laínez, al referirse a la Castilla adorada, piensa de ella que sus tierras tienen "olor a poema y a sangre de eternidad" (p. 15), y nos presenta esta región histórica como espacio preñado de posibilidades, pues "tiene sabor a patria" (p. 15).

Ahora bien, la identificación entre los espacios no siempre es perfecta, y hallamos cierta ambigüedad en el texto. Por ejemplo, en ocasiones Castilla y "España" se mantienen como dos entes distintos (p. 15). O bien en el párrafo

España se despierta, se despereza. Y va a lanzarse de lleno al remolino alucinante de mil batallas hasta recobrar su integridad (p. 48),

se advierte la ambigüedad que apuntamos, porque ¿cuáles son los contornos del espacio "España"? ¿Es la España-Cid que se despereza o es la España entelequia, abstracción de sí misma? ¿Y qué España es ésta? Porque se ofrecen varias posibilidades: desde la península que apunta Per Vermúdez (p. 158) y que engloba el mundo cristiano, el árabe y el judío, a la "España" cristiana que va a retomar su ruta después de haber sido desviada por el árabe, pasando por el conjunto de hombres de distintos territorios —gallegos, asturianos, leoneses, castellanos, navarros, aragoneses, etcétera— (p. 149), individuados y enfrentados por razones de preeminencia.

La difuminación de los límites es, así, primer paso para su superación. De modo que el narrador ofrece un espacio no acotado para

que el lector contraste su perspectiva personal, cultural e histórica con la que la obra muestra (y que es la superposición del proyecto que el texto atribuye a Rodrigo Díaz sobre la realidad histórica de la "España" cristiana del siglo XI y sobre la realidad literaria de un personaje largamente elaborado).

²³ Hay una complicidad rítmica entre el clima espacial y el clima humano. Por eso, tras el nacimiento del protagonista, "el crepúsculo tiñe el cielo de sangre materna" (p. 18) y un relámpago escribe en las alturas con grandes caracteres de afiche el nombre campeador (página 19); en la noche terrible en que arde el castillo de Lozano, el sol angustiado muere de tristeza (p. 67), o tras la victoria en Calahorra se ensancha la atmósfera (p. 74).

De este modo la analogía en cuanto creencia en las correspondencias, es aspecto fundamental del espacio huidobriano. Siguiendo a Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona, Seix Barral, 1981), la analogía hace del universo un poema que se puede leer, y del poema un doble del universo que se puede vivir, de modo que la poesía es así conocimiento por lo primero, y acto por lo segundo. Conocimiento porque el mundo huidobriano en este nuevo *Mío Cid Campeador* no es un conjunto de cosas sino de signos. Y acto porque Vicente Huidobro, al traducir esa escritura cifrada que es el universo, vuelve a cifrar la realidad que se descifra.

Para Octavio Paz, en la obra citada, la poesía moderna es la conciencia de la disonancia dentro de la analogía, es la ruptura de la analogía por la ironía (que puede ser, como en Baudelaire, la conciencia de la muerte y la noción de pecado). Y en la obra huidobriana la ironía, como conciencia de la historia, y por tanto conciencia de la muerte, es un destacado elemento. Sirva un ejemplo: el texto presenta el camino desde Castilla hasta Roma como un recorrido gastronómico; donde lo sobresaliente en algunos lugares es el plato típico (p. 64).

²⁴ Veamos los dos caminos que sugiere el texto: en el camino del universo a Rodrigo, "España" se hace un solo eco para repetir el nombre de Mío Cid Campeador, y su corazón se dilata a ese solo nombre (p. 59). Pero no sólo "España", también la naturaleza toda participa de esa comunión con el protagonis-

ta, lo que explica que el nombre Cid surgiera, no de boca humana, sino del seno de la tierra (p. 59): de las piedras, del cielo, de los árboles, del polvo y del aire (p. 59).

Un mundo a la medida del hombre, y un hombre a la medida del mundo. La antropomorfosis, que, según Eduardo Mitre (*Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980), es fruto de una imaginación preponderantemente dinámica (remitimos, de nuevo, al motivo del viaje), y conforma un espacio verbal complejo: abierto, planetario o bien íntimo, cerrado.

Y en el camino del Cid al universo, podemos distinguir dos momentos que son la cara y la cruz de una misma moneda: la cidización del espacio y la gigantización del protagonista, simultánea a la gigantización del espacio mental, que es universalizado (es tal la fuerza interior de Rodrigo que será capaz de identificar a "España" con Europa y a ésta con el mundo, ampliando así sus dimensiones hasta singularizarla totalmente dentro del orbe).

Un ejemplo de la cidización del espacio sería el que Rodrigo se nos presente como animación de la naturaleza: es rayo del cielo (p. 110), viento, mar, tempestad, huracán, aunque sea herido (p. 84), trueno en libertad (p. 116), en definitiva, fuerza desatada. En él están el tiburón, la anguila, el león, el zorro, el águila. "Él solo es toda la fauna y toda la flora" (p. 149).

Ahora bien, el espacio mental no es *alter ego* u otro yo del protagonista, porque no se produce un desdoblamiento de la personalidad, sino la asunción del todo en esa personalidad. El crecimiento de ésta a expensas de todo lo otro, lo que podría llamarse totalización del fenómeno Cid. Es decir, el hombre Rodrigo pulsa con el corazón del universo analógicamente, hace suyo ese corazón, pero asumiendo el todo en su propia figura.

Y respecto a la gigantización del protagonista, Rodrigo crece dentro de sí mismo hasta el techo del universo. Crece en cada victoria, por eso el que su cabeza esté rodeada de nubes (p. 59) y resplandezca en el cielo (página 100) es metáfora de su grandeza histórica, legendaria y poética, siempre según el texto. He aquí el ejemplo:

Así el nombre Cid brota repentino de los poros de la tierra y se encuentra instalado sobre todos los labios, cantante como un árbol de luz. Nace, crece, sube al cielo, se multiplica, se hace selva, invade las llanuras, cruza los ríos, traspone las cordilleras, cubre a España, salta las fronteras y los mares, llena a Europa, desborda del (*sic*) mundo, crece, crece, asciende, asciende, y se para arriba en el cenit, hinchado de esperanzas (p. 60).

²⁵ Jaime Concha, "Atazor de Vicente Huidobro", *Vicente Huidobro y el creacionismo*, *ibid.*, pp. 283-302.

²⁶ Gastón Bachelard, *op. cit.*, p. 97.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ Sin firma, "Entrevista a Vicente Huidobro", *Vicente Huidobro y el creacionismo*, *ibid.*, página 83.

