

Reescribir para releer: ¡Mío cid! de Orejudo, Martín y Reig *

Rewrite to reread: ¡Mío cid! by Orejudo, Martín and Reig *

RAQUEL CRESPO-VILA
Universidad de Salamanca
rcrespo@usal.es

ORCID: 0000-0002-0382-6516

Recibido: 07/09/2016. Aceptado: 02/11/2016.

Cómo citar: Crespo-Vila, Raquel, "Reescribir para releer: ¡Mío cid! de Orejudo, Martín y Reig", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 14 (2016): 33-50.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.14.2016.33-50>

Resumen: Este trabajo está dedicado al análisis de ¡Mío Cid! (2007), singular reescritura contemporánea del Cantar de mio Cid elaborada conjuntamente por Antonio Orejudo, Luisgé Martín y Rafael Reig, para examinar los factores contextuales que justifican su aparición e identificar los diferentes grados de dependencia hipertextual que cada una de sus partes establece con el referente medieval.

Palabras clave: Cid, Cantar de mio Cid, Reescritura, Hipertextualidad, Posmodernidad.

Abstract: This work is dedicated to the analysis of ¡Mío Cid! (2007), a singular rewriting of the Cantar de mio Cid developed by Antonio Orejudo, Luisgé Martín and Rafael Reig. The objective is to examine the contextual factors that justify its appearance and to identify the different degrees of hypertextual dependence that each one of its parts establishes with Medieval antecedent.

Keywords: Cid, Cantar de mio Cid, Rewriting, Hypertextuality, Posmodernity

Resulta casi innecesario afirmar el interés que suscita la Edad Media en la actualidad. Este se revela, no solo en el ámbito académico,

* Este trabajo forma parte de un proyecto de tesis doctoral financiado por la Universidad de Salamanca y cofinanciado por el Banco Santander S.A., a través de un contrato de investigación predoctoral. La resolución se publicaba el 15 de diciembre de 2014. Información disponible en <http://campus.usal.es/~agencia/?q=node/167>.

donde se ha abierto un profundo debate acerca de los estudios medievales, sino también en una constante inclinación hacia el periodo medieval para inspirar las formas del arte, del pensamiento e, incluso, algunas prácticas lúdicas (Sanmartín Bastida, 2004). Basta una simple exploración de la producción cultural de las últimas décadas para advertir la recurrente presencia de motivos medievales en los cómics, en las series de televisión, en el cine, en la música, en los videojuegos y en los juegos de rol; sin olvidar, claro está, las ferias, los mercadillos y demás celebraciones populares dedicadas al Medievo¹.

También la literatura responde a esta impronta medievalista y, aunque la afirmación pueda trasladarse allende nuestras fronteras, el caso español es un claro ejemplo de ello. El fenómeno fue anunciado hace casi tres décadas por medievalistas como Fernando Gómez Redondo (1990) o Javier Díez de Revenga (1993), quienes percibían una creciente presencia de contenidos medievales en la narrativa española contemporánea. No obstante, habría que esperar hasta el año 2015 para disponer de cifras concluyentes, cuando Antonio Huertas Morales demostraba que la nómina de novelas de tema medieval publicadas en España entre los años 1990 y 2012 superaba los 500 títulos.

Era esperable que este vívido gusto por los siglos medios trajese consigo la recuperación de personajes insignes del medievo castellano, entre los que parece alzarse como abanderado el Cid Campeador, cuya presencia ha sido muy significativa en la narrativa española de los últimos cincuenta años, de un modo paralelo a lo acontecido durante el siglo XIX (Huertas Morales, 2012: 193). No en vano, la figura del caballero de Vivar ha servido para articular el argumento de un número nada desdeñable de novelas; sirvan como ejemplo las más recientes: *El caballero del Cid* (2000), de José Luis Olaizola; *El Cid* (2000), de José Luis Corral Lafuente; *El señor de las dos religiones* (2005), de Juan José Hernández; *El caballero, la muñeca y el tesoro* (2005), de Juan Pedro Quiñonero; *Doña Jimena* (2006), de Magdalena Lasala; *Juglar* (2006), de Rafael Marín, y *Cid Campeador* (2008), de Eduardo Martínez Rico; *Mio Sidi* (2010), de Ricard Ibáñez; *Y pasó en tiempos del Cid* (2012), de José E. Gil-Delgado Crespo; *Jaque al rey* (2012), de Francisco Rincón

¹ Para la presencia del Medievo en el cómic véase el trabajo de Juan Pablo Gallo León y M. Victoria Játiva Morales (2009: 231-254); sobre la relación entre Edad Media y videojuegos remito a las investigaciones de J. Francisco Jiménez Alcázar (2009: 551-587; 2011: 491-517).

Ríos; *La sombra del héroe* (2016) de Juan Carlos Fernández-Layos de Mier; *El manuscrito del Cid* (2016), de Fernando Rubio y *¡Oh Campeador! La otra cara del héroe* (2017), de Jenaro Aranda².

Mención especial merece el caso de *¡Mío Cid!*, un texto que, publicado en el año 2007 y firmado por Antonio Orejudo, Luisgé Martín y Rafael Reig, más que la figura histórica de Rodrigo Díaz de Vivar, recupera al personaje literario protagonista de uno de los textos más importantes del canon español. El texto compuesto entre Orejudo, Martín y Reig supone una versión alternativa y contemporánea del *Cantar de mio Cid* y, por ello, escapa a la definición de ficción histórica que, en términos generales, merecen los títulos del listado arriba descrito. Considerando la especificidad de esta obra con respecto al resto de novelas de tema cidiano, cabe dedicar este trabajo a su análisis, para situarlo en un contexto de producción determinado e intentar justificar, en la medida de lo posible, su aparición. También para examinar las correspondencias que se establecen entre el texto escrito por Orejudo, Martín y Reig y el *Cantar de mio Cid*.

1. ¡*MIO CID!* EN SU CONTEXTO

La intertextualidad es un fenómeno tan longevo como la propia literatura; obsérvese, sin ir más lejos, el caso de las letras castellanas, que dando sus primeros pasos en el Medievo, ofrece buenos ejemplos de la naturaleza “textívora” de la literatura. De hecho, “la intertextualidad es un proceso básico para entender el fenómeno de la creación literaria medieval; casi todo es traducción en los siglos medios y, si no lo es, finge serlo, porque, en caso contrario, faltaría el soporte básico de la verosimilitud que prestara sentido a esa obra” (Gómez Redondo, 2005: 84). Durante la Edad Media, la imitación y la reproducción de textos precedentes supuso el principal mecanismo para la creación de contenidos literarios; hipotecando así la fama y valoración de la literatura medieval, juzgada frecuentemente y de manera muy simplista, como un mero ejercicio de repetición de autoridades precedentes sin ningún tipo

² Aunque dediquen un espacio a la figura del Cid, dejo fuera de esta nómina obras como *El gran plagio medieval* (2011), de Jesús Diéguez, y *Señales de humo. Manual de literatura para caníbales* (2016), de Rafael Reig, por tratarse de manuales de literatura novelados. Igualmente, por su naturaleza divulgativa, obvio el caso de *Myo Cid el Campeador*, (2000) de Salustiano Moreta Velayos.

de originalidad (Eco, 1997: 11-12). De ahí que Gonzalo de Berceo, por ejemplo, compusiera sus *Milagros de Nuestra Señora* procurando legitimarse y refiriendo constantemente las fuentes latinas de las que se servía.

La literatura tiene en sí misma su principal motivo y son muchos los ejemplos que, a lo largo de nuestra historia literaria, lo confirman. Ahora bien, la intertextualidad se ha convertido en recurso de extrema importancia en la literatura contemporánea, esa que se ha dado en llamar “posmoderna”³.

A saber, el giro cultural de la posmodernidad supuso una profunda transformación del sistema gnoseológico occidental, dando paso a una nueva sensibilidad que produciría una serie de cambios culturales y estéticos de notable trascendencia en la esfera de las artes y de la literatura en particular. Una de esas transformaciones está directamente relacionada con la noción de «originalidad». Mientras la modernidad privilegió la novedad y caracterizó a aquellas épocas que, con el fin de considerarse a sí mismas el resultado de un proceso de transición hacia “lo nuevo” mantuvieron una postura subversiva respecto a la tradición y a su pasado más inmediato (Habermas, 2008: 27), en la llamada “condición posmoderna”, imperio del relativismo, desaparece ese carácter insurrecto hacia el pasado. Esta actitud se traduce en la desaparición del auratismo del arte, en el desvanecimiento de la conciencia de estilo personal, en la aparición de la “nostalgia”, de la moda “retro” y de las imitaciones, y en la “rapiña” indiscriminada de las formas del pasado; toda una serie de patrones que conforman la práctica casi universal de lo que Fredric Jameson (1995) llamó “pastiche”.

La repetición se erige, según Juan Martín Prada (2001), en uno de los patrones esenciales de la praxis artística posmoderna, en la que, con el fin de problematizar nociones tan prototípicas del discurso moderno como la de “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, “liberación” o “emancipación”, se han radicalizado recursos como la cita, la alusión o el plagio. Así se explicarían ejercicios tan actuales como los del *remake*, el *recut* o el *fake*, que dilatan el flujo cultural y añaden a las fases habituales de producción y recepción, un estadio ulterior: el del “apropiacionismo”.

³ Puesto que no es este lugar para extenderse en la revisión de un concepto de extrema complejidad, baste recordar que la “Posmodernidad” fue definida por Jean-François Lyotard como “la condición del saber en las sociedades más desarrolladas” y “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (1984: 9).

En consecuencia con la pauta cultural circundante, germinaría así la que Barth acuñó como “literatura del agotamiento”, caracterizada por el “desgaste de ciertas formas o el agotamiento de ciertas posibilidades que no son, de ninguna manera, motivo necesario de desesperación” (Barth, 1984: 170)⁴. Liberada del ceñidor de la originalidad y la constante innovación, la literatura contemporánea se vuelve hacia su propio pasado y se plantea como una transcripción de sí misma, convirtiendo la intertextualidad y la metaliteratura en dos de sus rasgos más reconocibles. Así, “el carácter metaliterario afecta a la temática misma de muchas novelas, que son novelas sobre novelas”, que no pretenden “ocultar en ningún caso que se trata de «literatura»” y que manifiestan abiertamente el hecho de “ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción para parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar” (Pozuelo Yvancos, 2004: 51-52). Más que nunca, los textos contemporáneos son una compleja madeja de referencias que ponen en relación dicho texto con el universo textual en su conjunto.

Esta tendencia a la repetición y a la revisión literaria, unida al interés que actualmente suscita el mundo medieval, explicarían la aparición de obras como *Melibea no quiere ser mujer* (1990), de Juan Carlos Arce, o *El manuscrito de Piedra* (2008) de Luis García Jambrina, que, reviviendo al mismísimo Fernando de Rojas, ficcionalizan el proceso de escritura de un monumento literario como el de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; o el *Libro de mal amor* (2000), con el que Fernando Iwasaki rinde homenaje al Arcipreste de Hita, recuperando parte de los tópicos del *Libro de buen amor*. Y, por supuesto, el caso que ocupa estas líneas, ¡*Mío Cid!*, que, superando la fórmulas intertextuales, se situaría en la categoría de las “reescrituras” y

⁴ La fórmula costaría a este autor una serie de críticas que más tarde lo llevarían a explicar: “El postulado básico de mi ensayo era que las formas y los estilos del arte viven en la historia de la humanidad, y están por tanto sometidos a desgaste [...], que las convenciones artísticas pueden ser jubiladas, subvertidas, trascendidas, transformadas e incluso azuzadas contra sí mismas, con tal de generar obras nuevas y vivas [...]. Pero mucha gente, entre ella me temo que el propio Borges, me malinterpretaron, y creyeron que lo que quería decir era que la literatura, o como mínimo la narrativa, estaba *kaputt*, que ya se había hecho todo y que a los escritores contemporáneos no les quedaba nada por hacer salvo parodiar y travestir a nuestros grandes predecesores en este género agotado: exactamente lo que algunos críticos lamentan como postmodernismo” (Barth, 1986: 20).

los “palimpsestos” literarios; lo que Gérard Genette llamó “literatura en segundo grado” (1989).

2. *¡MIO CID! COMO HIPERTEXTO*

Partiendo de la categorización propuesta por Genette, Francisco Quintana Docio definía la hipertextualidad de la siguiente manera: “hablaremos de hipertextualidad cuando el intertexto satura básicamente el texto B (no serían hipertextuales los casos del texto-collage o centones, compuestos por entero de intertextos parciales procedentes de diversas obras particulares), texto B al cual denomina Genette hipertexto en relación a un hipotexto (texto o corpus de textos en su estado A)” (1990: 171); una definición que supera el componente intertextual que sí es posible identificar en el resto de novelas que componen el corpus cidiano contemporáneo. Porque, no solo los versos del *Cantar* se filtran, con bastante frecuencia, entre las páginas de aquellas novelas en forma de cita, alusión e incluso como guiño metaliterario, sino que también reverberan en ellas otras composiciones del conocido como “ciclo cidiano”. Véase, por ejemplo, el fragmento que José Luis Corral Lafuente, dedica en *El Cid* a aquella niña de nueve años que, entre los versos 40 y 48 del *Cantar*, advertía al Cid de las consecuencias de la “ira regia”:

Unos pocos nos dirigimos hacia la catedral de Santa María, donde Rodrigo quería rezar antes de partir. En la plaza, delante de la portada de figuras esculpidas en piedra, una niña se acercó hasta Rodrigo.

- ¿Tú eres el Campeador? –le preguntó.
- Sí, por ese apodo me conocen algunos –respondió Rodrigo.
- Mi madre me ha dicho que el rey no quiere que vivas en Castilla, y que quien te ayude perderá su casa y sus ojos.
- En ese caso, obedece a tu madre.

La madre de la niña apareció en la plaza y la cogió de la mano llevándosela de allí en volandas (Corral Lafuente, 2001: 223-224).

O también el capítulo de la novela *Juglar* en el que Rafael Marín relata el encuentro entre el Campeador y un gafo, actualizando así la gesta de las *Mocedades*:

Sentí el piafar del caballo y una mano recia y dura me sacó del agua como se coge a un saco, sin amabilidades pero tampoco con rudezas. [...] y entonces él me llevó a la orilla y me depositó con cuidado al socaire de unas rocas. Me cubrió con su capa [...]. Porque mi salvador del arroyo, el caballero que no tuvo reparos en socorrer a un leproso, no era otro sino Rodrigo [...]. Me palpé el rostro. La nariz era recta, no un bulto de carne. Tenía cejas de nuevo, y labios en la boca [...], Mío Cid me había curado (Marín, 2006: 272- 273).

Sin embargo, el caso de *¡Mío Cid!* excede la intertextualidad para contraer una deuda de naturaleza “genética” con su referente medieval, que satura con su presencia el texto contemporáneo al mismo tiempo que actúa como agente semiósico, participando “en el proceso de asignación de significados por parte de la instancia lectora” (Quintana Docio, 1990: 169).

En tanto que se trata de un texto en prosa, *¡Mío Cid!* supone, en primer lugar, una transformación de carácter formal con respecto al poema medieval, con el que coincide, sin embargo, desde un punto de vista estructural. Como el *Cantar*, el texto de Orejudo, Martín y Reig mantiene una estructura tripartita, ordenada de la siguiente manera: el Cantar Primero o “El destierro”, escrito por Antonio Orejudo (21-39); el Cantar Segundo o “Las bodas de las hijas del Cid”, firmado por Luisgé Martín (41-77); y el Cantar Tercero o “La afrenta de Corpes”, a cargo de Rafael Reig (79-108). Pese a que *¡Mío Cid!* pueda ser considerado, en su conjunto, como una “reescritura” irreverente del texto medieval, cuya fábula se respeta en su práctica totalidad, no todas sus partes comparten la misma naturaleza ni el mismo grado de hipertextualidad.

El Cantar Primero o “El destierro” de Antonio Orejudo refiere los acontecimientos comprendidos entre el destierro del Campeador y la victoria sobre el conde Ramón. Poco difieren las acciones relatadas por Orejudo de las contenidas en el poema medieval, pero nada tiene que ver su ambientación espacio-temporal: tras su partida, lejos de lanzarse a la reconquista de los territorios de la península ibérica ocupados por los moros, el Cid de Orejudo parte a la conquista del espacio galáctico y a la lucha contra los extraterrestres.

Esta dislocación ambiental trae consigo una serie de cambios con respecto a la fábula original que acabarán enmarcando al héroe medieval en una situación totalmente anacrónica. A la salida de Vivar, Rodrigo Díaz ya no ve “uços sin cañados” ni “alcandaras vazias” (vv. 3 y 4), sino

“el dispositivo de seguridad desconectado y las antenas parabólicas sin cables coaxiales” (Orejudo, 2007: 23); en lugar de cabalgar a lomos de Babieca, pilotará una nave nodriza (24-25) y dejará de manejar la espada para utilizar una pistola láser y “programar una lanza tridimensional” (31). Ni en el espacio se deshace el Cid de las supersticiones ornitológicas, pero ahora la corneja de los presagios será “eléctrica” (23). Incluso la niña de nueve años ha sido sustituida:

Fue un robot doméstico Nokia, accionado a distancia por no se sabe qué vecino, el que se acercó a ellos con sus ruedecitas todoterreno y les informó de lo que había sucedido:

– Rodrigo –dijo con su voz humanoide y metálica–, el Presidente ha ordenado que nadie te dé alojamiento, y que nadie te venda comida. Anoche llegó un mensaje suyo. Nadie se atreve a desobedecerlo, porque le cortarían las transmisiones deportivas. Tú no ganas nada con nuestro mal, así que destiértrate lo antes posible (Orejudo, 2007: 23-24).

A esta desviación en los elementos contextuales de la diégesis original, hay que añadir el carácter nada sostenido de algunos fragmentos e intervenciones de los personajes. Sirva de muestra la escena con la que Orejudo introduce la batalla en Alcocer:

Pero uno de los hombres del Cid, un tal Pedro Bermúdez, que ese mes iba fatal y necesitaba dinero urgentemente, no pudo sopórtalo más y puso el turbo a su caballo eléctrico [...]:

–¡Tengo que pagar el colegio de los niños, la letra del coche, la hipoteca...! ¡Necesito pasta! [...]

–¡Ayudadle! [...] ¡Y si os entra el cague, pensad en el dinero!” (2007: 35).

De este modo, “El destierro” de Antonio Orejudo se convertiría en una especie de “travestimiento” del Cantar I medieval; práctica hipertextual que, partiendo de la taxonomía propuesta por Genette, Quintana Docio define de la siguiente manera:

Trasformación de una obra en otra manteniendo en sus aspectos esenciales la fábula de un texto elevado o serio y los personajes con sus nombres y condición –realizando las mismas o en algún caso homólogas acciones–, con cambio de estilo elocutivo de carácter degradatorio (o sea, con lenguaje y estilo coloquial, vulgar u otro). Este

cambio elocutivo verbal comporta el cambio, reducción, o amplificación de algunas acciones, situaciones y elementos temáticos (suele ser frecuentemente jugar cómicamente con la introducción de anacronismos temáticos y elocutivos) (1990: 175-176).

Los anacronismos aparecen también en el Cantar Tercero o “La afrenta de Corpes”, escrito por Rafael Reig; sin embargo en este caso, lejos de afectar a la contextualización de la fábula, situada claramente en el Medioevo –en varias ocasiones el narrador se refiere a los personajes como “los medievales”–, se inscriben en el discurso de la instancia narradora. El relato del conocido episodio del león, la batalla contra el rey Búcar, la humillación de las hijas del Cid por parte de los infantes de Carrión y el consecuente llamamiento a cortes, dependen de una voz narradora situada en la actualidad, que no duda en glosar la narración con sus propias impresiones e ilustrar a su auditorio a través de eventos contemporáneos. De ahí comparaciones tan curiosas como las que siguen: “lo que más podían odiar es a tipos como los infantes, en plan Marichalar, atildados, petimetres, alfeñiques, pisaverdes, gente muy poco de fiar” (Reig, 2007: 83); “Ahí están, asustados, los dos hermanos, los condes, supercobardes, los de Carrión, Fernando y Diego. Fernando corre por todos lados y al final se mete debajo de un escaño, como cuando el golpe de Tejero” (Reig, 2007: 82).

También resultará muy llamativa la conclusión del relato, donde se incluye una clara alusión a la película *The Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola, y quizás también un guiño al filme de Anthony Mann, *El Cid* (1961):

En la última escena se ve al Cid acariciando al león, el mismo león por donde empezó todo, que está otra vez suelto, pero Cid le acaricia tan tranquilo, como si fuera un gato. Y nada, luego se muere el Cid, y ya está. Entonces sí que acaba la película. *The End*. Salen los títulos de crédito. Dirigida por Per Abbat, año 1207. Ya está. Os he contado la peli, me debéis una cerveza. Si no tenéis dinero, dadme un reloj, que me lo cambiarán por una caña en el bar de la esquina (Reig, 2007: 108).

Este fragmento, junto a otras intervenciones –como la incluida a propósito de las fieras del robledal: “no sé, serán lobos, coyotes, jabalíes, qué sé yo” (91)– e interpelaciones del narrador dirigidas a su público –“Qué cínicos son. Fueron ellos los que querían casarse y Cid no quería,

lo que pasó fue que el rey insistió, ¿os acordáis?” (89)—, ponen en evidencia la intención de Rafael Reig de repetir determinados rasgos elocutivos del poema medieval. De este modo, y sin olvidar que la mistura e interconexión de categorías es muy frecuente, al tiempo que el *Cantar Tercero* de *¡Mio Cid!* aprovecha la acción y los motivos temáticos del *Cantar de mio Cid*, emula ciertos elementos del género en sí mismo, participando a la vez de las dos principales categorías hipertextuales identificadas por Gérard Genette (1989): la “transformación” y la “imitación”.

Al decir de Quintana Docio, el componente imitativo de un texto con respecto a un autor, una época, una corriente estética o un género precedente no solo se revela en el uso de sus más característicos procedimientos elocutivos microestructurales y de disposición macroestructural, sino que puede y suele “incluir elementos temáticos en él recurrentes y característicos” (1990: 176-177). En este sentido, y al margen de modismos ya comentados, sirvan las intermitentes menciones de la barba del Campeador para argumentar la posibilidad de considerar el texto de Rafael Reig como “imitación”: “el de la barba cumplida ronca como un canónigo. Es que los medievales le daban mucha importancia a que nadie te tocara la barba. Si a uno le tocaban la barba quedaba deshonorado, tíos [...]” (81); “—Por esta barba, que nadie ha mesado jamás, que así van siendo vengadas doña Elvira y doña Sol [...]” (99); “—¡Pues claro que es larga mi barba, don García, porque nunca me la meso nadie! [...] A mí no me la mesó ni moro ni cristiano ni ningún hijo de mujer” (101); “Lo de la barba es tan importante para los medievales que don García ya no puede hablar en la sala [...]” (101).

Así, el *Cantar Tercero* o “La afrenta de Corpes” de Rafael Reig se aleja de la subtipología hipertextual de la “imitación seria”, sin llegar tampoco a la degradación y exageración propias del régimen de la “imitación satírica”. Más cerca de la parodia que de un homenaje al género, el texto de Reig se situaría, en el subgrupo del “pastiche”, cuya principal meta es el puro divertimento (Quintana Docio, 1990: 177); bien distinta parece, sin embargo, la intención de los contenidos.

En términos diferentes se resuelve el *Cantar Segundo* o “Las bodas de las hijas del Cid” de Luisgé Martín. Este pasaje recoge las palabras de un académico invitado a pronunciar una conferencia en defensa del Cid. Pero pronto, gracias al efecto espirituoso del aguardiente, el que parecía ser un alegato a favor del Campeador acaba

convirtiéndose en una crítica feroz; no solo hacia la imagen de héroe medieval, desfigurada por el tratamiento legendario que ha recibido a través del tiempo, sino también hacia el anfitrión del evento.

El académico comienza dirigiendo una serie de preguntas retóricas con el fin de afirmar la bonhomía, el pacifismo, la fe y el patriotismo del Cid: “¿Y qué hace el Cid cuando se le expulsa de Castilla? [...] ¿Se lamenta ante Dios de las traiciones y de los enredos? En absoluto. Todo lo contrario: desenfunda la espada y se pone a dar mandobles a diestro y siniestro por toda España [...]. Es un hombre pacífico, pero no puede hacer otra cosa” (Martín, 2007: 46). La ironía se hace cada vez más evidente y, aludiendo a determinados pasajes del poema medieval, el conferenciante pone de manifiesto la ambigüedad del personaje cidiano:

“Pisotaremos sus campos –dijo–, les vaciaremos las despensas, nos beberemos su vino y, si se tercia, daremos cuenta de sus mujeres [...]”. ¿Son estas las palabras de un pendenciero? ¿Habla así un matachín de tres al cuarto? Ni mucho menos. Son palabras de un *caudillo* responsable que arenga sus guerreros [...]. A veces hay que decir cosas un poco inconvenientes e inmorales, sin duda, pero no porque se sientan sinceramente, sino para encender el fuego y endurecer los músculos de quienes deben luchar (Martín, 2007: 48-49; las cursivas son mías).

Para llegar, finalmente, a la rotunda afirmación de la mezquindad del Campeador: “Así fue el Cid Rodrigo Díaz, el de Vivar, quien, digan lo que digan las crónicas más leídas, nació en mala hora y en mala hora ciño espada. No fue buen vasallo, sino mal señor.” (Martín, 2007: 77).

Es innegable, la presencia del *Cantar* en el texto de Luisgé Martín, ya que la evocación e, incluso, la mención literal de alguno de los versos más reconocibles del poema medieval, como se ha visto, es frecuente; sin embargo, la alusión y la cita son, en primera instancia, prácticas de carácter intertextual (Genette, 1989). Por ello, la consideración de este *Cantar Segundo* o “Las bodas de las hijas del Cid” como hipertexto del *Cantar* medieval parece bastante dudosa. Bien es cierto que el relato del académico refiere determinados pasajes del texto medieval; pero aquella fábula ya no satura, como en los dos anteriores, el texto contemporáneo.

En casos dudosos como este surge la problemática fundamental de la hipertextualidad: ¿qué criterios llevan a reconocer o decidir que

estamos o no ante un hipertexto? ¿Cómo decidir que, efectivamente, es necesario leer un texto en función de otro? Quintana Docio, que llega a poner en duda la necesidad de la categoría hipertextual, recuerda que “en los casos no declarados y más difusos y problemáticos Genette apela a ‘una decisión interpretativa del lector’ ” y, por su parte, añade:

Hay casos en que la decisión de la existencia de hipertextualidad y la lectura relacional –con la consiguiente activación de la proyección semiótica de un texto sobre otro– es un exceso –¿aleatorio?– de “superlector”. Todo este problematismo aumenta hasta el infinito ante las presuntas prácticas de hipertextualidad en textos breves, y más ante la intertextualidad parcial, con sus reminiscencias, ecos, alusiones, préstamos puntuales, citas y réplicas encubiertas..., que nos sitúan ante un inestable equilibrio entre la determinación de la *voluntas* o intención del autor al respecto [...] y el libre y real vuelo asociativo de lectores con diferente capacidad y visión asociativas y grado de cultura y conocimientos textuales previos (1990: 179).

Teniendo en cuenta que las motivaciones implícitas en el proceso de escritura escapan a las posibilidades de este trabajo, resta fijar la atención sobre la figura del lector para intentar determinar la naturaleza hipertextual del texto de Luisgé Martín y averiguar su nivel de dependencia con respecto al texto medieval.

Así, atendiendo al proceso de lectura y a la participación necesaria por parte del lector, se pueden distinguir tres grados de filiación hipertextual: a) textos que, pese a derivar directamente desde otros, no dependen semánticamente de ellos; b) textos que necesariamente han de ser leídos en función de su antecedente para adquirir sentido; y c) textos en los que la lectura hipertextual no es imperativa, pero resulta más o menos oportuna para identificar y completar la recepción de su significado (Quintana Docio, 1990: 180-182).

El *Cantar Segundo* o “Las bodas de las hijas de Cid”, parece situarse entre los textos del último grupo, puesto que permite una lectura horizontal, no dependiente, y una lectura relacional, que estará condicionada por el grado de competencia del lector y su familiarización con el texto medieval. En una lectura que se diría “básica”, un lector conocedor del popular mito cidiano disfrutaría del relato del académico en sí mismo. Un lector “competente”, sin embargo, identificaría sin problemas la huella del *Cantar* (versos 1706 y 1709) en el siguiente

fragmento: “los ejércitos de Valencia lo disponen todo para la batalla, y el día antes, en la vela de armas, el obispo Jerónimo se dirige al Cid, caudillo de todos, y le pide con inconveniencia que le deje a él ser quien comience la lucha, el que dé los primeros tajos a los moros, el que mande al infierno al primer soldado marroquí” (Martín, 2007: 68).

Veo posible, incluso, un tercer nivel en la lectura de este pasaje, que podría calificarse como “avanzada”, pues, en realidad, creo que el verdadero hipotexto que subyace a la composición de Martín tiene más que ver con la bibliografía académica generada a partir de la figura cidiana que con el propio *Cantar*. Desde este punto de vista, no debe pasar desapercibida ni la formación filológica de Luisgé Martín –también la de Antonio Orejudo y Rafael Reig–, ni las líneas que presentan el *Cantar Segundo de ¡Mío Cid!*:

Mi emérito Jefe, el ilustre catedrático don Emiliano Díaz de las Vinuelas, me brinda esta sin par ocasión de exponer ante ustedes una patriótica defensa de su antepasado el Cid don Rodrigo Díaz de Vivar, a quien algunos de los últimos estudiosos de medio pelo [...] están acusando sin fundamentos con vilipendios y mancillas innombrables (Martín, 2007: 43).

En este fragmento, Martín hace referencia a uno de los caminos más importantes de la actual investigación cidiana, dedicada a la ambigua naturaleza de la imagen del Campeador; no solo por su equivalente pertenencia tanto a la realidad histórica como a la producción literaria del Medioevo castellano –de ahí irónicos comentarios del académico como: “es lo que cuentan las crónicas, yo ni quito ni pongo” (Martín, 2007: 52)–, sino también por la constante manipulación a la que dicho personaje ha sido sometido. Por ello, no parece nada gratuito el uso del término “caudillo”, que remite claramente al tratamiento que, a partir de los estudios de Menéndez Pidal, recibió la figura cidiana por parte de la ideología militar franquista (Lacarra, 1980). Y tampoco debería resultar descabellado poner en relación la lectura de este *Cantar Segundo* contemporáneo, que comienza con la defensa del héroe medieval para acabar denigrándolo, con aquellos estudios actuales que intentan demostrar la naturaleza “transfronteriza” del Campeador (Peña Pérez, 2005): ni perfecto vasallo, adalid de la cristiandad hispánica, ni mercenario a soldada sin moral (Corral Lafuente, 2005: 126).

En relación con la crítica cidiana contemporánea, considero clave un fragmento del *Cantar Tercero* de Rafael Reig, en el que la voz relatora toma la palabra para comentar la acción narrada y explicar, a través de un símil actual, la desacostumbrada solicitud de Cortes por parte de Cid:

Sí, es eso: les va a poner una demanda, un juicio con un tribunal. Yo lo veo así: a los pijos del Rosales, nosotros podemos partirles la cara si nos la juegan, ¿verdad? Los pijos del Rosales nos seguirán partiendo la cara una y otra vez, durante toda nuestra vida, cuando les dé la gana, nos partirán la cara cada vez que no podamos comprarnos un piso, cuando nos pongan en lista de espera para operaciones de la Seguridad Social, en el cagón de metro; mientras ellos se compran un chalé con piscina, van a médicos privados y conducen su Audi. ¿Para qué partirles la cara un día en un descampado? [...], sí, les duele: pero no los humilla. ¿Por qué? Porque ellos juegan en otro tablero. ¿Me explico? Habría que partirles la cara en su propio tablero (Reig, 2007: 96).

La interpretación ofrecida por el narrador coincide de manera notable con la lectura que la crítica contemporánea propone para el texto medieval. Al decir de Diego Catalán, por ejemplo, en el *Cantar de mio Cid* el poeta medieval utiliza “la prestigiosa personalidad del héroe para difundir, mediante la creación de un poderoso drama, un sistema de valores ético-políticos y proponer un nuevo orden más favorable a los intereses de los nuevos grupos sociales en alza” (2000: 477). Nótese que, a diferencia de modelos épicos anteriores, el héroe del *Cantar* alcanza la honra, ya no por la herencia de su linaje, sino a través de sus propias virtudes y acciones, y no obtendrá la venganza con la batalla, sino con el sometimiento público del enemigo ante las leyes. “Es en esta trasmutación de la concepción ética y política del modelo de héroe propuesto donde este tardío canto heroico del occidente europeo muestra su mayor capacidad renovadora del género, la modernidad subversiva de su creación” (Catalán, 2000: 458); una originalidad que se revela, especialmente, en la inclusión de un episodio como el de la afrenta de Corpes.

3. REESCRIBIR PARA RELEER (Y DIVULGAR)

Tal y como advierten los editores en la “Presentación” al texto de Orejudo, Martín y Reig, con *¡Mio Cid!* se estrena una colección de obras

nuevas dedicadas a una “idea tan vieja como el oficio de escribir: la de rehacer un libro ya escrito” (2007: 9). La elección no resulta nada gratuita si se tiene en cuenta que precisamente el *Cantar de mio Cid*, texto que además inaugura el canon literario castellano, es ejemplo claro de la naturaleza “palimséstica” de la literatura; he ahí las teorías neotradicionalistas de Menéndez Pidal (1959) que defienden que el *Cantar* es fruto de la refundición de la versiones más extendidas de un texto original, expuesto a una serie de intervenciones anónimas que lo irían transformando hasta la forma cristalizada en la que hoy se conserva. Cabría preguntarse, entonces, cuanta distancia media entre aquel poeta medieval y los autores contemporáneos.

En su escaso centenar de páginas y en tanto que texto inevitablemente asociado a una obra literaria anterior, ¡*Mío Cid!* propone un juego –o un reto, según se vea– al lector contemporáneo: “el despliegue de las facetas del discurso hipertextual genera actividades cognitivas (relación, asociación, comparación, contraste, matización, subordinación, correlación, etc.) que, necesariamente inciden eficazmente en la lectura (Mendoza Fillola, 2006: 32). La obra de Orejudo, Martín y Reig estimula la relectura del *Cantar* e invita a la revisión y al cotejo de determinados contenidos compartidos por ambos textos. Pero no hay que olvidar que “una generación de escritores es una generación de lectores que leen de forma nueva la tradición literaria” (en la “Presentación”, 2007: 19) y que, al mismo tiempo que promueve la relectura del texto medieval, ¡*Mío Cid!* apunta una exégesis del mito que, alejada de la percepción que todavía pervive en el imaginario popular, recapitula parte de las reflexiones hechas desde la crítica cidiana actual.

Así, dando un paso más allá, Orejudo, Martín y Reig utilizan el humor y la irreverencia como estrategia para la divulgación, acercando al lector no especializado contenidos que se reservan, por lo general, al aula de filología hispánica. En cierto modo, ¡*Mío Cid!* rinde homenaje a aquella máxima horaciana que reivindica la eficiencia pedagógica de la diversión.

BIBLIOGRAFÍA

Arce, J.C. (1998). *Melibea no quiere ser mujer*, Barcelona: Planeta.

- Barth, J. (1984). “Literatura del agotamiento”, en Alazraki, J., *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 170-182.
- Catalán, D. (2000). *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Corral Lafuente, J. L. (2001). *El Cid*, Barcelona: Edhasa Pocket.
- Corral Lafuente, J. L. (2005). “La ficción en la Historia: la narrativa sobre la Edad Media”, *Boletín Hispánico Helvético* 6, 125-139.
- Eco, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen.
- Díez de Revenga, F. J. (1993). “La Edad Media y la novela actual”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 3, 69-86.
- Funes, L. (2004). *Mocedades de Rodrigo: estudio y edición de los tres estados del texto*, Woodbridge: Tamesis.
- García Jambrina, L. (2008). *El manuscrito de piedra*, Madrid: Alfaguara.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Gómez Redondo, F. (1990). “La eclosión de lo medieval en la literatura”, *Atlántida* 3, 28-42.
- Gómez Redondo, F. (2005). “Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval”, *Boletín hispánico helvético. Historia, teoría(s) y prácticas culturales* 6, 79-109.
- Habermas, J. (2008). “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Foster, H., *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 19-36.
- Huertas Morales, A. (2012). “Bellido Dolfos era un hombre lobo. La irrupción de lo sobrenatural en la novela contemporánea de tema medieval: el caso del Cid Campeador”, en Paredes, J., *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y*

demonios. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 189-200.

Huertas Morales, A. (2015). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*, Vigo: Academia del Hispanismo.

Iwasaki, F. (2008). *Libro de mal amor*, Madrid: Alfaguara.

Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.

Lacarra, M. E. (1980). “La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista”, *Ideologies & Literature* 3, 95-127.

Marín, R. (2006). *Juglar*, Barcelona: Minotauro.

Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*, Madrid: Fundamentos.

Mendoza Fillola, A. (2006). “Canon e hipertexto”, *El invisible anillo* 12, 32-45.

Menéndez Pidal, R. (1959). *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo*, Madrid: Espasa-Calpe.

Orejudo, A.; Martín, L. y Reig, R. (2007). *¡Mío Cid!*, Madrid: 451 Editores.

Peña Pérez, F. J. (2005). “El Cid, un personaje transfronterizo”, *Studia historica. Historia medieval* 23, 207-217.

Pozuelo Yvancos, J. M^a. (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona: Península.

Quintana Docio, F. (1990). “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”, *Castilla: estudios de literatura* 15, 169-182.

Sanmartín Bastida, R. (2004). “De Edad Media y Medievalismos: propuestas y perspectivas”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 22, 229-247.

Smith, Colin (ed.) (1984) *Poema de Mío Cid*, Madrid: Cátedra.