

EL *KUDRUN* Y LA PROBLEMÁTICA EN TORNO AL CONCEPTO «ÉPICA HEROICA» COMO CATEGORÍA GENÉRICA

Jesús Pérez García
Universidad de Valladolid

RESUMEN

El *Kudrun* es un poema épico alemán del siglo XIII, afín al *Cantar de los Nibelungos*. Poco conocido fuera del espacio centroeuropeo, el poema es interesante para comprender mejor el significado y la función de la épica en el contexto de la sociedad medieval. El presente artículo analiza algunas de las etiquetas utilizadas por la crítica para delimitar el género: épica «heroica», «oral», «popular» y «nacional». Todas ellas acusan un fuerte sesgo. Por ello es necesario tener en cuenta una quinta categoría para aprehender la esencia de este tipo de poesía: la dimensión histórica.

PALABRAS CLAVE: épica, poesía, oralidad, género, alemán.

ABSTRACT

The *Kudrun* is a 13th century German epic akin to the *Nibelungenlied*. Not well known outside German-speaking countries, this poem is interesting to gain insight into the meaning and function of epic poetry in the context of medieval society. The article analyses different tags used by modern scholars to stake out the genre: «heroic», «oral», «popular» and «national epic». All of them have a strong bias. Therefore it is necessary to take into account a fifth category to understand the essence of this kind of poetry: the historical dimension.

KEY WORDS: epic, poetry, orality, genre, German.

El *Kudrun* es un poema alemán de carácter épico que fue compuesto a mediados del siglo XIII. Se trata de una obra poco conocida fuera del espacio centroeuropeo. En España, Menéndez Pidal se asomó a ella en un influyente estudio de 1933: «Supervivencia del *Poema de Kudrun*» (= Menéndez Pidal, 1969: 89-173). El insigne filólogo rastreó y comentó diferentes baladas, entre ellas algunas españolas, que atestiguan la irradiación del relato. Conforme a los resultados de este estudio, la materia se había ido reduciendo «con el rodar del tiempo», de forma tal que lo que en principio era una composición de considerable extensión había evolucionado hacia formas breves, en un proceso similar al que dio lugar a los romances castellanos.

Pero el *Kudrun* también interesa para comprender mejor la poética del Medievo, y no sólo para quienes se preocupan por la literatura alemana o por la pervivencia de materias antiguas. Constituye una muestra tardía de una clase de

textos poéticos que floreció en el Occidente europeo entre los siglos XI-XIII: las «epopeyas heroicas» o, en su variante romance, los «cantares de gesta» (*chansons de geste*). Es decir, un género al que pertenecen la *Chanson de Roland* (datado en ca. 1090), el *Cantar de Mio Cid* (siglo XII) y el *Cantar de los Nibelungos* (ca. 1200), obras de gran significación para las literaturas francesa, castellana y alemana, respectivamente. Con relación a sus «parientes» textuales, el *Kudrun* surgió en una fecha tardía, entre 1230 y 1250 (cf. Droege, 1913; Wisniewski, 1985). Una fecha en la que la «epopeya heroica» perdía vitalidad y estaba cediendo el testigo a formas narrativas más «novelescas», menos comprometidas con los contenidos históricos y más volcadas a la fabulación fantástica. El *Kudrun* es, por así decir, una epopeya «crepuscular».

Al tratarse de un texto tardío, no sorprende que el *Kudrun* incorpore profusamente elementos de otras formas genéricas. A primera vista se aparece como una obra de una naturaleza muy híbrida. Sin embargo, comparándolo con el *Cantar de los Nibelungos*, la única otra «epopeya heroica» (*Heldenepos*) en alto alemán medio, este otro texto se ve afectado por contaminaciones intertextuales muy similares.

A la vista de ese aparente carácter híbrido, más acusado en el *Kudrun*, y también presente, aunque en menor grado, en los *Nibelungos*, cabe formularse la siguiente pregunta: ¿constituía la «épica heroica» un género diferenciado en la literatura alemana de los siglos XII y XIII? La cuestión, aunque restringida aquí a la tradición en lengua alemana, puede ayudar a comprender mejor las características y funciones de los poemas equivalentes en el espacio romance, los «cantares de gesta».

RELACIONES INTERTEXTUALES EN EL *KUDRUN*

Detengámonos brevemente en la mezcla de tradiciones narrativas del poema para así comprender mejor la problemática en torno al concepto «épica heroica». Las mayores concomitancias se dan con el *Cantar de los Nibelungos*, razón fundamental por la que ambas obras se suelen agrupar en las historias de la literatura dentro de una misma categoría. Uno y otro cantar comparten una larga lista de semejanzas formales y de contenido: método de composición estrófico; recreación de hechos acaecidos en un remoto pasado germánico, es decir, materias de origen autóctono —y, por lo tanto, no de la tradición francesa o clásica—; presencia recurrente de diálogos; utilización de un elevado número de fórmulas, como los epítetos que de manera casi invariable acompañan a los personajes; morosidad en la narración o «amplitud épica» (*epische Breite*); «anticipaciones épicas»; y frecuentes pausas en el desarrollo argumental para describir ceremoniales cortesanos, etc.

Desde el punto de vista del tratamiento temático también se observa una estrecha relación entre ambos cantares. Werner Hoffmann (1976), en una de las interpretaciones más aceptadas, considera el *Kudrun* como una contrafactura del *Cantar de los Nibelungos*: la figura de la protagonista epónima se plantea como la antítesis de Krimilda; frente a la sed de venganza de esta última, Kudrun soporta estoicamente la adversidad hasta que llega la salvación.

Las dos obras se suelen incluir dentro de la llamada «epopeya heroica» (*Heldenepos*) de raíz germánica, entendiéndose ésta como la forma que adopta el



género de la «épica heroica» (*Heldendichtung*) en el primer período clásico de la literatura alemana (siglos XII-XIII). Ésa es la actitud taxonómica más convencional, aunque no por ello exenta de reparos críticos. Al decir de Hans Kuhn, el *Kudrun* constituye un «outsider extremo» («extremster Aussenseiter»), una obra de muy difícil clasificación, en la que confluyen estratos de muy diversa naturaleza (cf. Wehrli, 1984: 412).

En efecto, en el *Kudrun* se pueden identificar estratos narrativos que claramente no se relacionan con las antiguas tradiciones épicas germánicas. En primer lugar, hay una serie de elementos que de forma bastante clara remiten a la llamada «épica juglaresca» (*Spielmannsepik*), un tipo de narraciones que estuvieron en boga en la segunda mitad del siglo XII y que, con un fuerte aderezo fantástico, desarrollaban esquemas argumentales basados en el rapto de una princesa (*Brautwerbungssagen*). Dentro de estas relaciones intertextuales se incluyen (citas del *Kudrun* a partir de la edición de K. Bartsch. y K. Stackmann, 1980): el secuestro de Hagen por parte de los grifos (estrofas 59 ss.), el cortejo de Hilde recurriendo al disfraz de mercaderes (estr. 442 ss.), el origen exótico del rey moro «Sifrit von Môrlant» (estr. 580), el relato sobre la montaña magnética que vuelve ricos a los navegantes que llegan a ella (estr. 1130) o los pájaros parlantes que anuncian a Kudrun la llegada de sus liberadores (estr. 1166 ss.). Hay, por tanto, innegables analogías con la épica juglaresca y, más concretamente, con el *Herzog Ernst*, en el que también aparecen los motivos de los grifos y de la montaña magnética (Sowinski, 1995: 338).

Igualmente, abundan las características comunes con el *roman* artúrico, como la estilización de los personajes con arreglo al canon de virtudes de la sociedad cortesana, o la prolijidad en la descripción de festejos y ropajes. La disposición narrativa llega incluso a calcar estructuras del *roman*. Así, la inclusión de una historia introductoria en la que Hagen y tres princesas son raptadas por los grifos y trasladados a una isla desierta coincide en cierta medida con el prólogo del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. A estos y otros elementos no heroicos se suma la actitud de la protagonista, interpretada por algunos como una postura cristiana diametralmente alejada de la mentalidad guerrera del héroe épico (cf. Wisniewski, 1969: 68 ss.). En conjunto, la relación del *Kudrun* con la épica artúrica no se puede reducir a la inclusión de ciertos motivos o la reelaboración de determinados episodios, sino que afecta al conjunto de la obra: el poema se compuso en el mismo marco de la sociedad cortesano-caballeresca y no se comprende sino a partir de esa mentalidad.

La reformulación y supresión de elementos de la tradición épica germánica en favor de nuevos vínculos con géneros narrativos de la misma época hace que el *Kudrun* no encaje plenamente dentro de la categoría de «epopeya heroica», sino que, a primera vista, parezca una composición híbrida en la que confluyen distintas tendencias poéticas, una suerte de «pastiche» en el que se mezclan diferentes géneros y estilos. El eclecticismo del poema no ha dejado de deparar quebraderos de cabeza a los estudiosos que se han acercado a él. Como solución, Max Wehrli propone hablar de una «epopeya popular», y no de una «epopeya heroica»:

So bleibt die Kudrun zwar kein Heldenepos, aber doch —wenn der alte bequeme Ausdruck gestattet ist— ein Volksepos ehrwürdiger Herkunft, nicht mehr auf

einzelne dichterische Schöpfungen reduzierbar und genetisch nicht in einem Stammbaum darzustellen, aber doch ein weiträumiges Gebilde, das eine Tradition ahnen lässt, in der sich stehende Elemente der Volksdichtung baukastenartig in neuen Varianten und Kombinationen zusammenfügen.

(WEHRLI, 1984: 412)

(El *Kudrun* no es una epopeya heroica, pero sí —si se me permite la antigua y cómoda expresión— una epopeya popular de honorable origen, una epopeya cuya historia no se puede reducir a una serie de composiciones individuales y de fuerte originalidad poética, y cuya filiación no se puede representar mediante un árbol genealógico. El poema es un amplio «edificio» en el que se puede entrever una tradición en la que los elementos fijos de la poesía popular se reordenaron, al modo de un puzzle, mediante nuevas variantes y combinaciones.)

En la explicación anterior, Wehrli indica que para el *Kudrun* no vale el modelo individualista de Andreas Heusler (afín al propuesto por Bédier para la épica francesa), que interpretaba la evolución del género como una sucesión de creaciones originales por parte de poetas concretos; no ha lugar, por tanto, a reconstruir un árbol genealógico en el que se ordenen esos hipotéticos poemas previos.

Con todo, la alternativa que propone Wehrli, la de una «epopeya popular», parece plantearse sin demasiada convicción, y concibe el poema como el resultado de una tradición demasiado incierta. En realidad, simplemente se sustituye la etiqueta genérica más corriente por otra que, a su vez, también genera un sinnúmero de interrogantes.

A mi juicio, una de las cuestiones de fondo que subyacen a esta problemática es la ambigüedad existente a la hora de delimitar la «épica heroica» como género poético en general, y la «epopeya heroica» como subgénero concreto que, en el caso de Alemania, se manifestó por escrito en los siglos XII y XIII, es decir, en la era de los emperadores Hohenstaufen (o Staufer). Esa ambigüedad encuentra su reflejo en la profusión de términos que se emplean para referirse al género: «épica heroica», «épica popular», «épica oral» y «épica nacional», por citar sólo los más frecuentes. En buena medida, el problema radica en la confusión que trae consigo la misma idea de «género», sobre la que Lázaro Carreter (1985: 114) comenta: «Me atrevería a firmar algo escandaloso y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido algo tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios».

No obstante, el problema de la adscripción tiene otras implicaciones. Cada una de las etiquetas mencionadas es sintomática de un determinado enfoque, cuyo análisis puede resultar esclarecedor y ayudar a delimitar mejor la épica como género que tenía unos perfiles y unas funciones concretas y distintas a otras manifestaciones poéticas.

EL CONCEPTO «ÉPICA HEROICA»

Esta denominación es sin duda la que más fortuna ha tenido a la hora de clasificar textos como la *Iliada*, la *Chanson de Roland*, el *Cid* o, también, el *Kudrun*. Como sugiere el propio término, la épica versa sobre un ser excepcional, el héroe,



un ideal humano que en la poesía antigua se plasmó mediante personajes arquetípicos, figuras no individualizadas y desprovistas de profundidad psicológica. Basándose en la concepción del «héroe» en la antigua Grecia, Bowra lo definió como una persona que vive para el honor y que alcanza esa distinción por medio de nobles y arriesgadas hazañas:

In their attempts to classify mankind in different types the early Greek philosophers gave a special place to those men who live for action and for the honour which comes from it. Such, they believed, are moved by an important element in the human soul, the self-assertive principle, which is to be distinguished equally from the appetites and from the reason and realises itself in brave doings. They held that the life of action is superior to the pursuit of profit or the gratification of the senses, that the man who seeks honour is himself an honourable figure [...]. The Greeks of the sixth and fifth centuries B.C. regarded the men whom Homer had called heroes [...] as a generation of superior beings.

(BOWRA, 1952: 1)

A renglón seguido amplía la validez de esta definición para otras culturas:

The Greeks, however, were not alone in their respect for a superior class of men who lived for honour. The *chevalier* of mediaeval French epic is in every way as heroic as a Greek hero, and acts from similar motives. To the same family belong the Spanish *caballero*, the Anglo-Saxon *cempa*, the Russian *bogatyr*, the Old German *held*, the Norse *jarl*, the Tatar *batyr*, the Serb *yunak*, the Albanian *trim*, and the Uzbek *pavlan* [...] The conception of hero and of heroic prowess is widely spread, and despite its different settings and manifestations shows the same main characteristics, which agree with what the Greeks say of their heroes.

(BOWRA, 1952: 2-3)

En una línea muy similar se encuentra la definición que hace Carlos Alvar de la épica como «el género literario dedicado a ensalzar en verso la actividad de unos seres superiores —dioses, héroes—, cuya única meta es recuperar el honor con las más nobles acciones y arriesgados esfuerzos» (Alvar, 1981: 10).

Las gestas del héroe se remontan a «edades heroicas» (*heroic ages*), períodos históricos que se caracterizarían por el protagonismo desempeñado por personas de una extraordinaria valentía y arrojo, esto es, por los héroes —teoría formulada por Chadwick, 1912—. Pero no en todos los pueblos se dan «edades heroicas» claramente definidas. Bowra cita como ejemplos paradigmáticos las guerras troyanas, base de los poemas homéricos, el período de las grandes migraciones germánicas, las conquistas de Carlomagno, la invasión mongola de Rusia o las guerras de los albaneses contra los eslavos en el siglo xv (Bowra, 1952: 26). Desde el punto de vista literario, las «edades heroicas» están perfectamente delimitadas y se articulan en una serie de ciclos épicos que se relacionan entre sí como vasos comunicantes:

[...] a heroic age has a unity and completeness. What happens outside it is of little importance and receives scant notice. Round certain places, such as Troy or the Rhine or Aix-la-Chapelle or Sasoun or the Tien-Shan or the borders of Tibet of the

Caucasus, memory gathers a number of stories between which there are many interrelations. The different characters who play their parts in such a cycle are sufficiently connected which each other for the whole to present an air of unity. This system has the advantage that by bringing well-known figures into new relations poets can widen the scope of their art and throw new light on old themes.

(BOWRA, 1952: 26)

En el caso de la épica alemana de cuño germánico, la edad heroica que nutre las materias poéticas es el período de las grandes migraciones, comprendido entre los siglos IV-VI, aunque esos límites podrían ampliarse.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí, como rasgos esenciales en el contenido de la «épica heroica» se pueden distinguir, por un lado, la figura del héroe como eje de la narración, y, por otro, la raíz histórica de la materia, que se remonta a períodos especialmente convulsos. La validez de estos dos parámetros, sin embargo, está lejos de ser absoluta.

Veamos en qué medida ello es aplicable al *Kudrun*. El personaje principal, la princesa Kudrun, resiste tenazmente el cautiverio y las coacciones y trabajos de lavandera que le impone Gerlind para doblegar su voluntad y forzarla a casarse con su hijo (el de Gerlind). La capacidad de Kudrun para enfrentarse a un destino adverso la eleva al plano heroico, cumpliéndose uno de los requisitos exigidos por el modelo de interpretación expuesto. No obstante, esa heroicidad no se manifiesta exactamente como la definía Bowra, es decir, como la cualidad de seres que sobresalen por encima de los demás mortales y que viven para la acción y para la gloria que ello les aporta. La resignación (cristiana) de Kudrun es una reacción pasiva, todo lo contrario de la acción y de las proezas unidas a ésta.

Además, el tratamiento del personaje está marcado por la individualización y la profundidad psicológica —como también ocurre con la Krimilda nibelúngica, con el Cid y con otros muchos personajes de la poesía de la época—. La actitud que adopta el personaje a lo largo de su cautiverio no es estable. Varía desde la esperanza en una salvación divina, en un principio, la resignación y sensación de haber sido abandonada por la providencia, más tarde, y la recuperación de la esperanza tras la aparición del pájaro mensajero, finalmente.

En cuanto a la «edad heroica», la mayor parte de la materia del poema resulta difícil de remontar a hechos históricos, y de hecho, de las tres partes en las que se divide la obra, la tercera y la principal, la que narra las vicisitudes de Kudrun, tiene todos los visos de haber sido una invención reciente, en opinión de algunos, incluso, una creación ideada como contrapunto a la Krimilda nibelúngica (Sowinski, 1995: 335).

Sí parece subyacer una base histórica en la materia en torno a Hilde, que ocupa la segunda parte del *Kudrun* alemán. En la literatura anglosajona de la Alta Edad Media (*Widsith*, *Lamento de Deor*) y en el antiguo mundo escandinavo (*Skáldskaparmál* de Snorri Sturluson, *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus) aparecen pasajes con coincidencias en el argumento, en la antroponimia y en la toponimia. Fijándose en los nombres y comparándolos con otras fuentes, como la historia sobre los godos de Jordanes (siglo VI), la leyenda podría remontarse al siglo II d. de



J.C., cuando los germanos poblaban la costa sur del mar Báltico (Sowinski, 1995: 331-332). En consecuencia, el núcleo que sirvió de base al *Kudrun* se remontaría a un remoto pasado, pero antecediendo la edad heroica germánica propiamente dicha.

De nuevo, el poema se ajusta sólo parcialmente a los criterios de Bowra. ¿Quiere ello decir que el *Kudrun*, a diferencia de otros poemas medievales, no pertenece propiamente a la épica heroica?

La problemática anterior no tiene que ver tanto con características del *Kudrun* como con la indefinición que plantea el propio concepto de «héroe», a partir del cual se define esta narrativa épica. El héroe de la cultura griega es difícilmente extrapolable a la cultura cristiana de la Edad Media. En la antigua cultura helénica, este tipo de personajes encontraban su asiento en un contexto religioso muy distinto del cristianismo: los héroes eran figuras a medio camino entre el común de los mortales y los dioses. En comparación con el panteón de los griegos, la cosmovisión de la Edad Media apenas muestra conexiones. De ahí que, según explica Klaus von See (1978: 1), el concepto de «épica heroica» (*Heldendichtung*) no deja de ser una creación moderna, que al aplicarse a la Edad Media genera una considerable imprecisión.

ÉPICA ORAL

La teoría literaria ofrece diversas alternativas al concepto de «épica heroica». De entre ellas, una de las que más atención ha despertado modernamente es la que se fija en la relación con la voz. Nadie discute que obras como el *Kudrun* o los *Nibelungos* acusan una fuerte servidumbre hacia la poesía oral, e incluso parece que la mayor parte de la producción épica medieval tuvo una existencia exclusivamente oral y nunca llegó a ponerse por escrito —en el caso castellano, por ejemplo, abundan las referencias indirectas a poemas épicos que se han perdido; cf. Deyermond, 1995—.

No obstante, hay una falta de unanimidad a la hora de evaluar la influencia de las tradiciones orales sobre los textos conservados. El método más riguroso para analizar ese aspecto se lo debemos al norteamericano Milman Parry, que en los años 20 y 30 del siglo xx fundó la llamada *teoría de la composición oral-formularia* (*theory of oral-formulaic composition*). Parry consideraba que el arte poético se dividía en dos ámbitos autónomos y plenamente diferenciados, el de la poesía oral y el de la poesía (*literatura*) escrita. La división entre uno y otro tipo era estricta, y ello debido a una cuestión fundamental: la poesía oral mostraba una fisonomía especial debido a que, no sólo se transmitía por vía acústica, sino que se componía *ad hoc*, en el acto mismo de la ejecución. Así lo explica Albert B. Lord, el principal divulgador de las ideas de Parry:

The term «oral» emphasizes, I believe, the basic distinction between oral narrative poetry and that which we term literary epic. But it too carries some ambiguity. [...] Oral epics are performed orally, it is true, but so can any other poem be performed orally. What is of importance is not the oral performance but rather the composition *during* oral performance.

(LORD, 1960: 5)

La composición sobre la marcha enfrentaba al juglar-autor a un problema de difícil solución, el de cumplir con los requerimientos métricos. Dada la imposibilidad de tener memorizado un amplio repertorio de epopeyas de gran extensión, la solución radicaba en recurrir a un *stock* de «fórmulas épicas», esto es, «[expresiones] utilizadas reiteradamente en las mismas condiciones métricas con el objeto de verbalizar una idea esencial» («an expression regularly used, under the same metrical conditions, to express an essential idea», Parry, 1971: 6).

La *teoría de la composición oral-formularia* tuvo una fervorosa acogida en un primer momento. Se alineaba con los presupuestos de la lingüística funcional-estructuralista, toda vez que concebía el lenguaje épico como un sistema cerrado de unidades mínimas, las «fórmulas».

En un primer momento, esta corriente se aplicó a Homero y a las modernas tradiciones orales serbocroatas. Posteriormente se utilizaron los mismos métodos de análisis para la literatura medieval (cf. Voorwinden/Haan, 1979). La teoría siguió evolucionando, adecuándose a las nuevas tendencias lingüísticas, como la gramática generativa (cf. Hainsworth, 1993). No obstante, hay un problema fundamental que no ha podido resolverse de forma satisfactoria: la paradoja epistemológica que plantea la preservación por escrito de las obras concretas; las ejecuciones orales de la Edad Media no pueden ser analizadas directamente, y lo único que es susceptible de ser sometido a escrutinio es algo que tenemos ante nuestros ojos y que leemos, pero no oímos, o, dicho de otro modo, la teoría oralista, diseñada para explicar la poesía oral, en realidad se aplica a textos escritos.

La teoría oralista atiende sobre todo a la forma, a la «dicción» (*diction*) o lenguaje poético, y deja abierta la puerta a todo tipo de alteraciones y contaminaciones en lo relativo al contenido. Lo esencial en un poema épico es que esté integrado por fórmulas. Las cuestiones temáticas son menos reveladoras. Aparte de que la fidelidad a una mentalidad arcaica sería imposible, ya que la poesía (o literatura) de cualquier época está marcada por la comunidad de ideas entre el autor y los receptores (cf. Parry, 1971: 2).

Haciendo balance, los llamados estudios oralistas aportaron importantes novedades al panorama crítico. Sobre todo, destacaron la importancia de tener en cuenta el funcionamiento de las tradiciones orales, sin las cuales hay muchas cuestiones que no tendrían sentido, como la presencia recurrente de epítetos (una de los tipos de «fórmulas épicas»). Por otro lado, flexibilizaron las ideas sobre la evolución de las «materias», que en un medio oral estarían sometidas a un proceso de renovación constante. Pero, la otra cara de la moneda consiste en la incapacidad de estas líneas de análisis para explicar exactamente cómo se produjo el paso de esos poemas orales a un soporte escrito. Al trasladar el poema al pergamino se produce inevitablemente un replanteamiento comunicativo que la crítica oralista no contempla. Y no hay que olvidar que, en el caso de la poesía medieval, no disponemos de ninguna evidencia directa de textos orales. Por ese motivo, esta teoría ha sufrido cierto descrédito, aun a pesar de haber aportado luz sobre algunos aspectos concretos.

La teoría oralista es insuficiente para comprender el *Kudrun* (cf. Pérez García, 1998). Dicho poema es una epopeya deudora de las tradiciones orales, pero no es una obra netamente oral. Aunque tampoco es una narración típica de la escritu-



ra, al modo de las epopeyas librescas que aparecen en la Baja Edad Media, como *La divina commedia* de Dante o *Os Lusíadas* de Camões, que acusan una fuerte interiorización de la escritura y que comportan planteamientos cercanos a la novela (Ong, 1982: 158, habla de «art epics», imitaciones artificiosas que buscan el regusto arcaizante).

ÉPICA POPULAR Y ÉPICA NACIONAL

Menos predicamento tienen los calificativos de «popular» y «nacional», hoy en desuso. El primero de ellos va asociado a teorías decimonónicas, que consideraban las epopeyas medievales como productos emanados del alma del pueblo. Estos poemas condensarían lo que, ya en el siglo XVIII, Herder (1967) llamaba la autenticidad de la «cultura del pueblo» (*Kultur des Volkes*) frente al carácter frívolo y funcional de la «cultura de los eruditos» (*Kultur der Gelehrten*).

El término «popular» no significa necesariamente que el pueblo fue el autor material (teoría de la autoría colectiva), pero sí implica que éste intervino de un modo u otro. Siguiendo el modelo de Jakobson y Bogatyrev (1929), la poesía que se transmite oralmente —como era el grueso de la tradición épica medieval— necesita de un grupo que la acoja para poder perpetuarse en el tiempo. Ahí es donde se puede hablar de poesía popular o colectiva. Si el portador de un poema oral es una única persona, la obra se extingue con la muerte de ésta —a diferencia de lo que ocurre con un texto escrito, en el que la fijación garantiza la pervivencia en el tiempo—. Para que las composiciones orales puedan sobrevivir es necesario que, una vez iniciadas por un creador concreto, se integren en el ámbito de conocimientos de una comunidad, que se identifica con ellas y sanciona su validez. Esa comunidad puede ser un grupo social concreto, definido etnográfica o geográficamente, o, en ocasiones, caracterizado por el sexo (femenino, masculino), la edad (niños, jóvenes, viejos), la ocupación, etc.

Las tradiciones épicas medievales pertenecían al patrimonio cultural de la comunidad y se transmitían de generación en generación —eso sí, recreadas en cada ejecución por poetas concretos, que remozaban los poemas y les añadían su sello original—. Así lo prueba, por ejemplo, la pervivencia de determinadas materias épicas a lo largo y ancho del mundo germánico, entre ellas parte del contenido del *Kudrun*.

No obstante, tampoco hay que perder de vista que las epopeyas alemanas de los siglos XII y XIII, y más concretamente el *Kudrun* y los *Nibelungos*, surgieron en un contexto aristocrático y, tanto por los personajes que retratan como por la mentalidad que destilan, se hallan en las antípodas de lo que serían las preocupaciones y los anhelos del pueblo llano. El universo que reflejan estos poemas es coincidente con el de la literatura artúrica coetánea, en la que la comunidad se reduce a la «casta de los nobles, de los caballeros [...] y, fuera de sus márgenes, lo único que puede existir es la vulgaridad de los villanos» (Mendoza Ramos, 2002: 205-206). En suma, las dos epopeyas entroncan con un patrimonio poético más o menos colectivo, pero son «literatura de corte» (cf. Pérez García, 2003: 298-303).





En cuanto al concepto de «épica nacional», éste lleva aparejada una fuerte carga polémica y, en el caso de Alemania, el calificativo de *national* es casi un tabú (cf. Andersson, 1991: 80). El término «nacional» puede tener diferentes implicaciones. No hay nada que objetar si con él se quiere indicar que las materias tienen una base autóctona, es decir, que se remiten a sucesos de la historia propia. El problema surge cuando se hace una instrumentalización política y las epopeyas medievales tratan de presentarse como la quintaesencia de los valores y virtudes de la nación. Pretender que los *Nibelungos* o el *Kudrun* conservaron en estado puro una arcaica mentalidad germánica es algo que no soporta el más mínimo análisis crítico. A pesar de lo cual, este tipo de interpretaciones fueron frecuentes en el siglo XIX. En el caso del *Cantar de los Nibelungos* se llegó incluso a editar una «edición de campaña» para inflamar los ánimos de los soldados alemanes que luchaban contra la invasión napoleónica (*Das Nibelungenlied. Die Urschrift nach den besten Lesarten neu bearbeitet, und mit Einleit und Wortbuch zum Gebrauch für Schulen versehen*, ed. de August Zeune, Berlín, 1815).

Otro problema lo plantea la idea misma de «nación», que en los siglos XII y XIII tendría un significado muy distinto a hoy en día, por más que existieran adhesiones tribales y antagonismos étnicos (Jeismann/Ritter, 1993; Teillet, 1984; Pérez García, 2000). Ni siquiera sería uniforme en todo el Occidente cristiano. En la Francia en la que surgió la *Chanson de Roland*, los monarcas capetos se hallaban en vías de fortalecer el poder central y la unidad misma de Francia gracias a la concentración de los esfuerzos nobiliarios en una misma empresa, las Cruzadas. Por el contrario, en Centroeuropa el Sacro Imperio inició un proceso de disolución a partir del siglo XIII. Es decir, cuando los francos avanzaban hacia la unidad nacional, los alemanes se fragmentaban en un mosaico de territorios casi independientes.

LA ÉPICA COMO SOPORTE DE LA MEMORIA HISTÓRICA

Las etiquetas genéricas comentadas hasta aquí resultan todas ellas parciales. Cada una llama la atención sobre un determinado aspecto, que por sí sólo no permite delimitar bien el género. El protagonismo de figuras más o menos arquetípicas, los héroes (*épica heroica*), la servidumbre hacia las formas de comunicación oral (*épica oral*), la integración de las tradiciones épicas en el acervo cultural de una comunidad (*épica popular*) o el origen autóctono de la materia (*épica nacional*), constituyen facetas relevantes, pero no bastan para una delimitación precisa del género.

La lista de rasgos relevantes podríamos ampliarla con una quinta característica, los contenidos históricos. Desde los años cincuenta del siglo XX, la crítica ha otorgado una importancia creciente a esta dimensión y, a la vez, ha aportado nuevas interpretaciones sobre la presencia y el tratamiento de la información histórica. Cirlot resumía el estado de la cuestión de la siguiente manera:

Incluso se podría pensar que la idea que nos hemos forjado de los cantares de gesta depende estrechamente de la forma de reconstruir, resolver o imaginar sus vínculos con la historia. ¿Pero de qué historia se trata? Aquí reside el núcleo de la discusión

y de ahí procede la necesidad de ubicar los estudios, fijar las premisas metodológicas y establecer las diferencias

(CIRLOT, 1985: 7)

Básicamente, la discusión ha girado sobre el tratamiento que reciben los contenidos históricos en los poemas: bien como el reflejo fidedigno de una sociedad arcaica, bien profundamente actualizados y adaptados al momento en el que se componía cada poema concreto.

Walter Haug no es menos categórico a la hora de poner el énfasis en el elemento histórico. La épica, según explica, es un género eminentemente histórico, en el que determinados esquemas literarios se ponen al servicio de la memoria histórica (Haug, 1990: 291). Y ello, según explica el mismo autor, se hace al modo de una experiencia dialéctica, en la que el recuerdo del pasado es adaptado en función de los intereses del presente.

La función «historiográfica» se hace patente en el verso con el que se abre el *Cantar de los Nibelungos*: «uns ist in alten maeren wunders viel geseit» («en antiguos relatos se nos ha hablado de hechos maravillosos»). Esta formulación tiene un valor casi programático: el poema no se propone deleitar al público, sino informarle de sucesos antiguos. Podría objetarse que lo que nos encontramos en esta primera estrofa es un simple *topos*, una fórmula introductoria convencional sin mayor trascendencia, pero el hecho es que este tipo de poemas informan realmente sobre el pasado.

Por otra parte, hay razones culturales que justifican esa importancia que tiene lo histórico en la épica. Este género, al constituirse en un soporte de la memoria colectiva, cumplía con una importante función en una sociedad que en su mayoría desconocía la escritura, y en la que la mayoría de la población sólo se podía informar sobre el pasado a través de narraciones orales. En efecto, en una sociedad iletrada las tradiciones orales sirven de «tubería» (*pipeline*) que comunica con el pasado (Ong, 1982: 155ss.). Recuérdese que ya Tácito en su *Germania* indicó que los *carmina* tenían el valor de fuente histórica para los germanos.

En consecuencia, la dimensión histórica permite establecer un común denominador entre el *Kudrun*, el *Cantar de los Nibelungos* y los cantares de gesta romances. Todas estas obras se planteaban como fuente de información sobre sucesos reales, estableciendo, por tanto, una diferencia sustancial con respecto al universo irreal que aparece en los *romans* artúricos. Al mismo tiempo, entre las obras que cumplían esta función resulta lógico que hubiera otras coincidencias, como la autoría anónima de los manuscritos conservados, la utilización de un lenguaje muy formulario, el recurso a procedimientos narrativos como las llamadas «anticipaciones» o la «amplitud épica», entre otras.

Igualmente, la permanente reelaboración de la información histórica, adecuándola al contexto de cada momento, ayuda a comprender la distorsión que sufrieron los hechos reales en el proceso de transmisión de la materia, a la vez que justifica que el núcleo original, la «noticia», se expandiera y se enriqueciera con nuevos datos. Tradicionalmente, la deformación de los acontecimientos se interpretó con arreglo a criterios formales, bien como un proceso de incorporación de nuevos elementos temáticos debido a las conexiones intertextuales, bien como un pro-



ceso de desgaste «con el rodar del tiempo». Así, en el estudio de Menéndez Pidal sobre la pervivencia del *Kudrun*, la materia fue perdiendo elementos hasta finalmente extinguirse. Sin restar validez a este tipo de trabajos, no hay que perder de vista el contexto comunicativo-cultural. Y es que en una sociedad analfabeta, o en la que la inmensa mayoría no sepa leer y escribir, el pasado no es algo inerte, sino que se reformula constantemente desde una perspectiva egocéntrica, desde el punto de vista del presente (Bäumel, 1987: 12-13). Dicho de otro modo, lo que se produce no es una degradación de la materia con el paso del tiempo, sino que los hechos relatados se actualizan de una manera permanente.

En el caso de las tres partes del *Kudrun*, la crítica sólo ha logrado encontrar una base histórica a la dedicada a Hilde. Las otras dos surgirían por expansión, a modo de explicación. El conjunto, no obstante, se plantea como un relato histórico, con referencias a genealogías y a sucesos mayoritariamente plausibles, y con mención de lugares geográficos reales. A la vez, hay una actualización a la situación y a las expectativas propias de la primera mitad del siglo XIII. Así lo ilustran los desenlaces con los que resuelven los conflictos principales. Todos ellos terminan en una reconciliación, y no en un final trágico —como habría sido de esperar si se hubiera mantenido una visión germánica dominada por la venganza—. Los distintos reinos enfrentados optan al final por una solución diplomática, más acorde con los planteamientos cristianos y con el auge de la diplomacia en el período de los Hohenstaufen. El que ello coincida o no con los sucesos ocurridos realmente, no afecta a la veracidad del relato. Los poemas épicos no daban cuenta de realidades históricas fijas, tal como nosotros las entendemos, sino de un pasado que la sociedad analfabeta percibía de una manera cambiante, adaptado al momento presente.

En conclusión, el *Kudrun* es una obra compleja que documenta el contexto cultural y literario de una época determinada. En ella confluyeron influencias de distintas formas narrativas de los siglos XII y XIII. Pero ello no es razón para considerar que esta obra no pertenece al mismo género que el *Cantar de los Nibelungos* o los cantares de gesta. El problema reside en la imprecisión de las categorías genéricas utilizadas por la teoría de la literatura, ya que ninguna de ellas es capaz de recoger el hecho esencial de este tipo de poemas, cual es su anclaje en una sociedad oral (o semioral) en la que estos relatos funcionaban como depositarios de la memoria histórica. El *Kudrun* encontraba su razón de ser en ese contexto. El porqué de que el género se hallara a punto de periclitarse, o de mudar en nuevas formas narrativas, se explica por el cambio en el panorama comunicativo y cultural. El siglo XIII fue un momento de progreso, en general, y de expansión de la escritura, en particular. La lectura privada ganaba terreno y, con ella, se imponían formas narrativas menos historicistas y más orientadas a la fabulación creativa. El hecho mismo de que las epopeyas se pusieran por escrito indica que la situación comunicativa estaba cambiando. La épica había florecido en el dominio de la oralidad, la novela lo haría en el de la escritura.



BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C. (1981): «Introducción», en M. ALVAR (ed.), *Épica española medieval*, Madrid: Editora Nacional, 9-61.
- ANDERSSON, T.M. (1991): «Proto-Nationalismus in germanischer Epik», en Eijiro IWASAKI *et al.* (ed.), *Begegnung mit dem Fremden. Akten des VIII Internationalen Germanisten-Kongresses*, vol. 1, Tokyo/München: iudicum, 76-86.
- BÄUML, F.H. (1987): «Vom Mittelalter bis zum Barock», en E. BAHR (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur*, vol. 1, Tübinga: UTB/BRO, 1-244.
- BOWRA, C.M. (1952): *Heroic Poetry*, Londres: Macmillan.
- CHADWICK, H.M. (1912): *The Heroic Age*, Cambridge: Cambridge U.C.
- CIRLOT, V. (1985): «Introducción», en R.B. BEZZOLA *et al.*, *Epopeya e historia*, Barcelona: Argot Compañía del Libro, 7-14.
- DEYERMOND, A. (1995): *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio*. I. *Épica y romances*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DROEGE, K. (1913): «Zur Geschichte der *Kudrun*», *Zeitschrift für deutsches Altertum* 54: 121-167.
- HAINSWORTH, I.B. (1993): «Introduction», en G.S. KIRK (ed.), *The Iliad: A Commentary*, vol. 3, Cambridge: Cambridge University Press, 1-53.
- HAUG, W. (1990): *Strukturen als Schlüssel zur Welt*, Tübinga: Max Niemeyer.
- HERDER, J.G. (1967): «Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker», en J.G. HERDER, *Sämtliche Werke*, reimpr. de la ed. en 33 vols. de B. Suphan (originalmente, 1877-1913), Hildesheim: Georg Olms, vol. VIII.
- HOFFMANN, W. (1976): «*Die Kudrun*: Eine Antwort auf das Nibelungenlied», en H. RUPP (ed.), *Nibelungenlied und Kudrun*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 599-620.
- JAKOBSON, R./BOGATYREV, P. (1929) : «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens», en *Donum Natalicium Schrijnen*, Nimega-Utrecht, 900-913.
- JEISMANN M./H. RITTER (eds.) (1993): *Grenzfälle — Über neuen und alten Nationalismus*, Leipzig (= <http://www.uni-marburg.de/dir/MATERIAL/DOKU/DIV/RENAN.HTML>, 21-09-2003).
- Kudrun* (1980), edición de K. BARTSCH./K. STACKMANN, Wiesbaden: Brockhaus.
- LÁZARO CARRETER, F. (1985): *Estudios de Poética*, Madrid: Taurus.
- LORD, A (1960): *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- MENDOZA RAMOS, M.P. (2002): «La expresión del *honneur* y de la *honte* en *Erec et Enide*, *Yvain y Lancelot* de Chrétien de Troyes», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 20: 205-214.

- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1969): «Supervivencia del *Poema de Kudrun*», en R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los godos y la epopeya española*, Madrid: Espasa-Calpe, 89-173 (originalmente en *Revista de Filología Española* xx, 1933).
- ONG, W.J. (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres: Routledge.
- PARRY, M. (1971): «The Traditional Epithet in Homer», en A. PARRY (ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: Oxford University Press, 1-190 (edición original en francés, 1928).
- PÉREZ GARCÍA, J. (1998): «Epítetos formularios en el *Poema de Kudrun*», en GRUPO DE INVESTIGACIÓN FILOLOGÍA ALEMANA (ed.), *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*, Sevilla: Kronos, 277-288.
- (2000): «El *Cantar de los Nibelungos*. Historicidad y feudalismo en la épica alemana», *Edad Media. Revista de Historia* 3, 155-174.
- (2003): *El «Cantar de los Nibelungos» en el contexto comunicativo de la sociedad feudal*, Ann Arbor (Michigan): ProQuest.
- SEE, K. VON (1978): «Was ist Heldendichtung», en K. VON SEE (ed.), *Europäische Heldendichtung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-38.
- SOWINSKI, B. (ed.) (1995): *Kudrun*, Stuttgart: Reclam.
- TEILLET, S. (1984) : *Des Goths à la nation gothique. Les origines de l'idée de nation en Occident du V au VI siècle*, París: Les belles lettres.
- VOORWINDEN, N./HAAN, M. DE (eds.) (1979): *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WEHRLI, M. (1984): *Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- WISNIEWSKI, R. (1969): *Kudrun*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- (1989): «Kudrun», en G.E. GRIMM/F.R. MAX (eds.), *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*, vol. 1: *Mittelalter*, Stuttgart: Reclam. 282-296.

