



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**EL POEMA DE FERNÁN GONZÁLES Y EL CANTAR DE
ROLDÁN: La ‘mala imagen’ del moro en la épica
española y francesa.**

Representaciones de un trauma cultural

Informe para obtener el grado de Licenciada en Literatura Hispánica con
mención en Literatura

Alumna:

Carolina Brown Ahumada

Profesora guía:

María Eugenia Góngora

Santiago, 2005

A modo de Introducción

Identidad, imagen, representación

A lo largo de las investigaciones y discusiones realizadas durante nuestro seminario sobre Imágenes y Representaciones del Islam y los musulmanes en la Literatura española, hemos revisado un conjunto de textos que nos permiten rastrear, reconstruir y reelaborar las distintas modalidades de representación del mundo islámico durante nueve siglos de literatura – y de historia- en la península ibérica, y particularmente en España.

La noción y el nombre de España aparecen ya en San Isidoro de Sevilla, autor que vivió y trabajó bajo el dominio visigodo. Una de sus obras incluso lleva por título *Elogio de España*. Esta incipiente identidad será además profundizada a partir del siglo VIII con la conquista de la península por parte de un grupo militar proveniente del norte de África y recientemente convertidos al Islam. Este hecho marcará para siempre la historia y las representaciones de las ‘identidades’ de España en proceso. Dichofenómeno puede percibirse tanto en los escritos de autores cristianos como de los autores musulmanes.

Para nuestro trabajo de seminario hemos escogido en particular aquellos textos que, por sus características genéricas, nos han parecido más adecuados a una búsqueda de representaciones e imágenes que *crean* identidades y que a su vez permiten el surgimiento de nuevas representaciones. En este marco, para la literatura de autores cristianos, hemos elegido sobre todo relatos épicos e históricos, libros de viajes, poesía lírica, novelas y *El Quijote*. En el ámbito de la literatura hispano-árabe, hemos escogido ejemplos de la poesía lírica y mística, que nos pueden dar indicios en el sentido de nuestra investigación.

La noción de identidad, y en especial de la ‘identidad nacional’ ha sido objeto de un importante proceso de reflexión tanto en el mundo oriental, como en el mundo occidental-europeo, sobre todo desde el romanticismo alemán. En este sentido, creemos que el aporte de Bernardo Subercaseaux^{[Note1.](#)} sobre el tema -visto desde Chile- nos puede servir para poner en el tapete los aspectos más relevantes de la discusión reciente, y nos permitirá contrastar las nociones de identidad con aquellas que hemos podido constatar en nuestra propia lectura de los textos medievales, así como en autores que han reflexionado sobre la identidad española en su contacto con el Islam.

De acuerdo a Subercaseaux, “La visión más tradicional concibe a la identidad cultural de un país— o a la identidad nacional—como un conjunto de rasgos más o menos fijos, vinculados a cierta territorialidad, a la sangre y al origen, como una esencia más bien inmutable constituida en un pasado remoto, pero operante aún y para siempre. Se habla de una identidad cultural estable para diferenciarla de procesos identitarios transitorios o inestables, o de microidentidades (barrio, club deportivo, edad, etc.), también se habla de identidades sociales como la de determinado sector o clase y de identidades individuales, como la de género”^{[Note2.](#)}.

Para Subercaseaux, esta idea más tradicional, llevada a un extremo, tiende a ‘sustanciar’ la identidad, lo que desemboca en una percepción negativa de toda posible alteración de la

misma. Sí, porque vista de este modo, “la identidad implicaría siempre continuidad y preservación de ciertos rasgos acrisolados en el pasado; se vería, por ende, continuamente amenazada por aquello que implica ruptura, pérdida de raíces, vale decir, por el cambio y la modernidad. Tras esta perspectiva subyace una visión de la cultura como un universo autónomo, con coherencia interna, como un sistema cerrado que se sustrae de la historicidad”^{Note3}. Así, la historicidad es concebida como un relato que nos une, a partir de un origen que puede ser mítico, en la cual el desarrollo y la invasión cultural implican una interrupción, una interferencia de este relato fundacional.

En el siglo XX, por otra parte, ha surgido una nueva postura que, probablemente está atravesada por la constatación de múltiples rupturas políticas y sociales, y que ha afectado la idea tradicional de identidad nacional. Esto afecta el concepto de modo que se concibe la identidad como algo meramente imaginario y discursivo, como un objeto creado por la comunidad o por los intelectuales e historiadores. “La identidad desde esta perspectiva no es un objeto que exista independientemente de lo que de él se diga. Para los autores que sostienen esta postura de tinte posmoderno, la identidad es una construcción lingüístico-intelectual que adquiere la forma de un relato, en el cual se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda frente a los invasores o extraños”^{Note4}.

Históricamente, podemos distinguir varias etapas en la construcción de la idea de ‘nación’ y de ‘identidad nacional’:

En primer lugar, la nación es una construcción política de la modernidad. No siempre existieron naciones; de hecho, hasta por lo menos el siglo XVII predominaron otras formas de organización política o de territorialización del poder como por ejemplo, los imperios o las ciudades mercantiles (particularmente las ciudades flamencas e italianas medievales). La nación, o más bien la forma Estado-Nación como realidad o como ideal político-institucional, se instala en el mundo europeo a partir de la Ilustración y la Revolución Francesa. La idea de que la humanidad está naturalmente dividida en naciones, de que hay determinados criterios para identificar una nación, proviene de este desarrollo particular del pensamiento europeo.

En el ámbito de la Ilustración, la nación aparece definida políticamente. La idea de ‘contrato social’ (que constituye una de las bases filosófico-políticas de la democracia), la idea de la nación como una unión de individuos gobernados por una ley y representados por una asamblea de la que emerge la ley (base de la distinción entre los poderes ejecutivo, legislativo y jurídico) son ideas todas que implican una definición político-institucional de la nación. En esta perspectiva democrática, el concepto de nación implica la existencia de un Estado y también una base territorial. A partir de esta definición política de la nación se generaliza la forma Estado-Nación como forma jurídica, como territorialización del poder, como discurso ideológico de integración, como parámetro para la organización de la educación, como armadillo de poder del Estado para integrar a sus ciudadanos y de la cultura.

Sin embargo, esta integración que constituye tal proceso, establece también—necesariamente— otro fenómeno que le es contrario, pero al mismo tiempo consustancial. Es el proceso de exclusión, que tan bien describe y analiza Michel Foucault en varias de sus

obras^{Note5.}. Necesariamente el incluir presupone también un *excluire lo Otro*. Para poder demarcar límites, en este caso en el ámbito de la nación, se debe prescindir de otros aspectos que quedarán marginados. Así, es como se conforman estos ‘espacios de exclusión’ donde para Foucault, surgen los ‘anormales’. Estos individuos indóciles serán castigados y aislados de la cercada esfera de lo reconocido como ‘legítimo’ por las fuerzas del poder que operan en toda cultura. De este modo, estos ‘espacios de exclusión’ aparecen en la escena del conflicto con el Otro, tras ejercer una necesaria reclusión y castigo de ese *delito* de alteridad.

Sobre esta misma problemática, Tzvetan Todorov, en su texto *La Conquista de América: El problema del otro*^{Note6.}, nos propone una tipología de las relaciones con el Otro. Plantea que hay que partir de la base de que las relaciones de alteridad siempre se dan en varias dimensiones, y por lo tanto, es necesario dar cuenta de las diferencias que se configuran en la realidad; por ello, habría que distinguir tres ejes de relación con la Otredad: un plano axiológico en el cual se emiten juicios de valor con respecto al Otro: éste es bueno o malo, se le quiere o no, es igual o inferior a mí^{Note7.}. En segundo lugar, Todorov plantea la existencia de un plano praxeológico, en este plano se da una relación de acercamiento o alejamiento con el Otro. Desde aquí se desprenden tres tipos de relación; en el primero, me identifico con el Otro, hago míos sus valores y principios, es decir, lo asimilo; en el segundo, acerco al Otro hacia mí, y le impongo mi imagen, en una acción que implica subordinación; el tercer tipo de relación es simplemente el de la indiferencia, en el cual no adopto o tomo ningún tipo de acción frente al Otro. Por último, un tercer plano, el epistémico, es el plano del conocimiento, que depende del grado en que conozco la identidad del otro, y desde ese punto de vista, hay una existencia de grados infinitos del tipo de conocimiento, desde el mínimo hasta el grado superior (desde una perspectiva ficticia, ya que nunca lograremos el conocimiento total del otro).

Estos tres planos de relación con el Otro se relacionan también entre sí. Aún cuando esto ocurre, ninguno de ellos se puede reducir al otro, ni menos predecir a partir del otro, porque no hay una implicación rigurosa entre ellos. Los tres son autónomos, y en cierta manera, elementales. Para entender mejor esto último, es ilustrativo el ejemplo que señala Todorov en relación a lo que se vivió en América desde el siglo XVI en adelante: “Las Casas conoce a los indios menos bien que Cortés, y los quiere más; pero los dos se encuentran en su política común de asimilación. El conocimiento no implica el amor, ni a la inversa; y ninguno de los dos implica por la identificación con el otro, ni es implicado por ella.”^{Note8.} En síntesis, Todorov define estos planos de relación como ‘Amar’, ‘Conquistar’ y ‘Conocer’; aunque estos planteamientos surgen siempre de su estudio sobre el ‘Descubrimiento’ de América, se puedan extrapolar, sin duda, a otras experiencias históricas.

Por su parte, Jean Baudrillard y Marc Guillaume aportan una útil sistematización del tema en *Figuras de la Alteridad*^{Note9.}. Para estos autores, existen al menos dos tipos de alteridad o más bien dos etapas posibles en la comprensión del Otro:

En primer lugar, una *Alteridad radical*, es decir, la aversión a lo radicalmente heterogéneo. En el Otro siempre existe -por una parte- el prójimo, aquello que de él puedo asimilar y comprender, a pesar de que es distinto de mí. Pero también percibo en él lo inasimilable,

incomprensible, aquello que es incluso impensable. Esta es la llamada *alteridad radical*, que siempre constituye una provocación que, por ser tal, está destinada al olvido en la memoria y en la historia, o a la reducción del prójimo a una total e impensable alteridad. Se produce así la incapacidad de comprender lo que juzga inconmensurable y desconocido; por otra parte es también la incapacidad de vivir el *exotismo*, para dar lugar sólo al *turismo*, porque “sólo es posible hacer un tour en un terreno ya conocido”^{Note10.}; esto es lo que lleva a los autores a concluir que “reducir al prójimo es una tentación muy difícil de evitar, puesto que la alteridad absoluta es impensable y, por lo tanto, está destinada a la reducción; pero al menos siempre constituye una provocación”^{Note11.} Esta *reducción* del otro es lo que Marc Guillaume destaca como conducta propia de nuestros tiempos “si no eres como yo, te excluyo o te mato”^{Note12.}

“El encantamiento del otro, que debe ser aceptado y respetado en sus diferencias, se funda en la eliminación de las alteridades radicales. Lo que está en juego en estas perspectivas de análisis, de política y de ética es la *gestión social del prójimo* en un espacio cultural que toma *al prójimo por el otro*”^{Note13.} Hemos desplazado hacia lo inhumano las razas inferiores, para luego desplazar (tal como una y otra vez advierte Foucault) a locos, ancianos, niños, etc. Se da así una *elipsis* del otro, un relacionarse sin verse, un encontrarse sin enfrentarse.

Pero “en el otro se esconde una alteridad ingobernable, amenazante, explosiva; aquello que ha sido embalsamado o normalizado puede despertar en cualquier momento”^{Note14.} En este mismo sentido podemos adoptar (y adaptar) las definiciones de identidad y de la ideología colonizadora, (el *Orientalismo*, en términos de Said) que se produce y se reproduce en la relación entre Francia y Gran Bretaña y los países árabes, sobre todo a partir del siglo XIX, un aspecto que desarrollaremos más adelante.

Ideas de nación, de comunidad, de etnia

Ya en el siglo XVIII y XIX “(...) en la tradición romántica alemana se gesta una concepción cultural de la nación casi en antagonismo con la concepción exclusivamente política de la misma. En esta concepción la nación pasa a ser definida por sus componentes no racionales ni políticos, sino por el lenguaje, por las costumbres, por los modos de ser, por su dimensión simbólica, por la cultura. Contra la universalidad ilustrada y abstracta, el romanticismo alemán rescata los particularismos culturales, la individualidad y el sentimiento, lo singular e infraintelectual. Dentro de esta concepción de nación, el nacionalismo se convierte en un rescate de aquello que es más particular de un pueblo: la lengua, las costumbres, las tradiciones, los modos de ser, los refranes, etc. En esta perspectiva, la base de la nación pasa a ser no tanto una frontera geográfica y política, sino un hecho espiritual: la nación es antes que nada alma, espíritu, sentimiento, y lo secundario es la geografía o la materia corpórea”^{Note15.}

En este sentido, podemos percibir que los relatos épicos, genéricamente determinados, ‘producen’ y explican los conflictos identitarios, creando héroes y anti-héroes y demarcando necesariamente un espacio territorial que es al mismo tiempo cultural, en el que se pueden distinguir claramente la aparición de un ‘nosotros’ y de un ‘los otros’ o ‘el Otro’. Tal como lo hemos planteado en la fundamentación de la elección de nuestro corpus,

“(…) La identidad nacional desde esta perspectiva siempre tendrá la estructura de un relato y podrá ser escenificada o narrada como una epopeya, como una pérdida o tragedia, como una crisis o como una evolución y proyecto”[Note16.](#)

Sin embargo, apunta Subercaseaux, en esta perspectiva “la nación, más que una comunidad histórico-política o un dato geográfico, sería una comunidad imaginada, una elaboración simbólica e intelectual, que se constituiría en torno a la interpretación del sentido de la historia de cada país. Se trata de una postura que en su grado extremo disuelve la identidad y elimina el referente...”[Note17.](#)

Por su parte, Benedict Anderson, representante excepcional de la postura ‘constructivista’ en materia de identidad nacional, define el concepto de ‘nación’ como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”[Note18.](#) Para Anderson, una nación es imaginada debido a que incluso los miembros de la nación más pequeña no conocerán nunca a la mayoría de sus compatriotas; sin embargo, en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.

Asimismo, se imagina limitada porque, no importando cuán grande sea la nación, ésta siempre tendrá fronteras finitas, si bien elásticas. Más allá de estas fronteras se encuentran otras naciones. Ninguna nación se piensa a sí misma con las dimensiones de toda la humanidad. Ni siquiera los nacionalistas más mesiánicos sueñan con que todos los miembros de la humanidad serán parte su nación, como en ciertas épocas pudieron pensar, por ejemplo, los cristianos.

Se imagina soberana porque el concepto de nación nace en una época en que los movimientos revolucionarios y el pensamiento ilustrado estaban acabando con la legitimidad de los órdenes jerárquicos. De este modo, la garantía y emblema de esta nueva libertad está conformada por el concepto de Estado soberano.

Se imagina como comunidad, porque sin importar la explotación y la desigualdad que pueda existir en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal.

Subercaseaux, por su parte, se sitúa en una posición intermedia frente a los planteamientos de Benedict Anderson, ya que su reflexión en torno a la identidad admite e integra dos aspectos: uno discursivo e imaginado, y otro ‘constatable’: extradiscursivo, material y empírico.

Así, el aspecto discursivo estaría mediando a un referente que es constatable tanto empírica como históricamente. Desde este punto de vista, la nación es al mismo tiempo un “dato geográfico y una territorialización histórico-política del poder”[Note19.](#), así como una construcción intelectual y simbólica.

Otro concepto que resulta interesante atraer a la discusión es la idea de ‘etnicidad’ y más específicamente, es el de ‘identidad étnica’. Éste surge en oposición al concepto de raza, el cual tiene un carácter ‘biologizante’ con respecto de las diferencias culturales. En contraposición al concepto de raza, el concepto de etnicidad pondrá el énfasis en aspectos

históricos y culturales. Para los constructivistas la identidad étnica además de ser una forma de habitar el mundo y crear formas sociales es una red de relaciones de poder con tendencia a naturalizar las prácticas sociales. El concepto de etnia refiere a lo que podemos denominar categorías relacionales entre agrupaciones humanas, formadas sobre todo por representaciones compartidas y lealtades morales y no tanto por rasgos raciales y culturales específicos.

La identidad étnica es el ‘autoconcepto’ que se construye a partir del patrimonio cultural y de la memoria histórica. Desde lo individual se deriva la identificación de la pertenencia a una colectividad o grupo, lo que permite diferenciarse de quienes no ‘comparten las mismas orientaciones y sentidos’^{Note20}. Se define ‘lo que somos’, lo que caracteriza ‘nuestro grupo’, a partir de lo que nos diferencia de otras colectividades. Es decir, somos necesariamente lo que, por definición, *no* son los otros. En cierto modo la identidad étnica es una forma de ‘rotulación’; una persona se ‘autoclasifica’ y clasifica a los demás individuos o grupos bajo diversas categorías (grupos étnicos), a los cuales atribuye determinadas características (vestimenta, lenguaje, tipo racial, comportamiento social, valores, religión, etc.). Estos factores adquirirán así un carácter valorativo y serán usados por los individuos para organizar las relaciones sociales tanto dentro de su mismo grupo como en su relación con otros.

Por otra parte, la identidad étnica supone una continuidad histórica, en la cual los significados valóricos, cotidianos, morales y emotivos se transmitirán de una generación a otra. Su rango se superpone a otras características del grupo y, debido a ello, regula las diversas identidades sociales. La identidad étnica opera siempre: no puede ser ni eliminada ni puesta en suspenso.

Existe una extensa literatura sobre estos problemas; en relación con nuestro tema específico en este Seminario, los planteamientos de Edward Said, así como el pensamiento de Américo Castro sobre la realidad histórica de España, y los ensayos de Juan Goytisolo, serán fundamentales.

Ni siquiera el observador más superficial e ingenuo de la literatura española podría omitir el lugar central que ocupa el Islam dentro de la escenografía mental hispánica. La presencia del ‘moro’ -odiada, temida, amada- nutre la cultura de la península desde hace de doce siglos. Sin embargo, con respecto a las creaciones de la literatura española que incorporan o tratan el tema ‘moro’ u oriental, Goytisolo pone en manifiesto un importantísimo factor: “Puesto que la objetividad absoluta no existe, la empresa de describir al otro lleva siempre la marca del lugar de origen”^{Note21}. Para Goytisolo, es imposible que un autor pueda reproducir un universo ajeno desde un punto de vista neutral. La sociedad re-presentada será siempre descrita desde un determinado enfoque, de cuyos límites y emplazamientos debemos estar plenamente conscientes.

En el contexto de la Península Ibérica, dividida entre Españoles y Musulmanes, la situación no presenta mayores diferencias. Es posible establecer un contrapunto entre un historiador clásico como Américo Castro (1885–1972) y un ensayista y narrador actual, como Juan Goytisolo (1931).

Para Américo Castro, “(...) la España medieval es el resultado de la combinación de una actitud de sumisión y de maravilla frente a un enemigo superior, y del esfuerzo por superar esa misma posición de inferioridad”[Note22.](#), pero que resultaría bastante tardía: recordemos que entre la llegada de los musulmanes y la primera gran obra literaria conocida (El *Poema del Cid*) median más de cuatrocientos años. Sería éste un fenómeno que puede clasificarse como ‘somnolencia hispánica’.

Luego Castro insiste “(...) en el hecho, muy sabido, de que en la Edad Media no hubo completa separación geográfica y racial entre cristianos y musulmanes. Ya mencionamos a los mozárabes, los cristianos bilingües establecidos entre los musulmanes, que desde los primeros siglos emigraban a veces a tierras cristianas, y que se trasladaron en masa durante las invasiones de almorávides y almohades de los siglos XI y XII [debemos mencionar asimismo a] los llamados “mudéjares”, los moros que vivían como vasallos de los reyes cristianos, influidos por la tolerancia de los cuatro primeros siglos de islamismo”[Note23.](#)

Al respecto, Goytisolo señala: “Salvo el caso de unas pocas excepciones individuales (...) la visión castellana del musulme es una simple reproducción invertida, un negativo fotográfico”[Note24.](#) En esta perspectiva, el Otro, demasiado cercano aunque inasimilable e imposible de domesticar, se convierte en un negativo. Así, “ambas entidades abstractas, Occidente e Islam, se apoyan y reflejan una a otra, crean un juego dialéctico entre sus imágenes especulares”[Note25.](#)

Este mismo autor afirma, por otra parte que la figura del moro en España será tratada según dos procesos paralelos. Por un lado, la imagen del moro sufre un proceso de idealización. Hasta el siglo XV la convivencia, rivalidad y permeabilidad de ambas culturas dio pie a diversas manifestaciones, artísticas y literarias, de carácter simbiótico. Ya en el siglo XVI, la decadencia militar de los musulmanes, el bajo nivel cultural de los moriscos sojuzgados y la situación de marginalidad en la que se encontraban, modificaron la mirada de los cristianos hacia sus antiguos enemigos. De esta forma, se produce una exaltación mítica – en un plano exclusivamente literario, advierte Goytisolo-, del enemigo abatido. Al mismo tiempo, en la realidad cotidiana, el desprecio y la intransigencia de los cristianos hacia los moriscos, compatriotas distintos e inasimilables, se hizo cada vez más aguda.

Al cesar la amenaza militar de los musulmanes, los cristianos se sintieron atraídos hacia ese mundo. La añoranza de ese pequeño universo en vías de desaparición motiva los más diversos relatos, en los cuales los moros son presentados ataviados generosamente de atributos y cualidades. De manera similar, los rasgos positivos del espacio morisco se acentúan. Este fenómeno se conoce con el nombre de ‘maurofilia’ literaria[Note26.](#)

Goytisolo apunta que el escenario morisco -a partir de las traducciones del *Abencerraje* [Note27.](#) y otras obras españolas similares- seduce a los escritores y artistas de toda Europa. Desde entonces el tema oriental y morisco no aparecerá en la literatura hispana desde lo propio, es decir, desde la intimidad y convivencia de ambas razas en la península, sino como adaptación y copia de modelos anglofranceses.

Los tópicos ‘antimoriscos’ de los cronistas medievales y de los poetas del romancero volverán a aparecer tres centurias más tarde. Incluso ya entrado el siglo XX, en el marco de

la Guerra Civil española, la imagen del moro salvaje y vil reaparece con una fuerza inusitada en el *Romancero de la guerra de España*. Resulta fundamental destacar que en ninguno de estos casos los autores se inspiran en personas reales: estas figuras son monstruos y fantasmas de una escenografía mental creada por - y para- Occidente, o en este caso, por - y para- España^{Note28.}. “Los prejuicios milenarios sobre los árabes y el Islam se han insinuado en el inconsciente colectivo de Occidente a un nivel tan hondo, dice Djait, que cabe preguntarse con temor si podrán ser extirpados jamás.”^{Note29.}

El tratamiento de la figura del moro a lo largo de más de doce siglos de literatura en la península Ibérica y en Occidente en general, da pie a un nuevo problema. “Entre el mundo ancho y ajeno, y el texto que presuntamente lo describe, nos remitimos por regla general al último. Cuando este corpus escrito abarca varios siglos y disciplinas adquiere un poder formidable y la visión textual oscurece o eclipsa por completo la realidad”^{Note30.}. De esta forma, Oriente se convierte en un ‘topos’, una red de referencias. Oriente y el Islam son representados según un entramado de conceptos e imágenes, pero estos no se conectan con una experiencia concreta ni se asientan en la realidad, sino con una vasta red de fantasías, deseos, represiones y fantasmas. La visión textual, ya interiorizada, anula la realidad, incluso llega a crear los hechos sobre los cuales se afirma.

Por último, Goytisolo problematiza el hecho de que la literatura española haya sido, y en algunos casos siga siendo, analizada en virtud de sus coordenadas latino-cristianas. Aun a lo largo del siglo XIX el pasado morisco de la península Ibérica era visto como una especie de injerto foráneo y exótico. En la opinión de Goytisolo, el aporte de Américo Castro resulta fundamental para encaminarnos hacia un análisis más certero de la literatura española. La vieja tesis del influjo superficial y efímero del Islam sobre la literatura española resulta muy difícil de sostener en virtud de los últimos estudios. Recordemos que Castro admitió haberse encontrado frente a un problema al intentar caracterizar la presencia del Islam en España: “Cuando en 1938 escribía un ensayo sobre ciertos problemas de los siglos XV y XVI, noté cuán difícil era *introducir* lo islámico en el cuadro de la historia, o prescindir de ello, y acabé por soslayar la cuestión indebidamente.”^{Note31.}

La multiplicación de los análisis y ensayos sobre el tema, venidos de distintos campos y disciplinas, dan cada vez más luces acerca del fecundo mestizaje cultural románico- arábigo que configura un amplio sector de la literatura española.

Oriente y Occidente

Como habíamos mencionado anteriormente, una figura fundamental en la discusión sobre el complejo intercambio entre Oriente y Occidente es el intelectual palestino Edward Said, ya que sistematiza este conflicto de una manera excepcional en su obra clave, *Orientalismo* (1978)^{Note32.}.

En dicha obra, Said intenta establecer una descripción fundamentada del proceso de formación de los estereotipos sobre el Islam y los musulmanes, cómo y cuándo se constituyeron los mecanismos por medio de los cuales se establecen estas ideas que, en el marco de un saber general, intentan salir de la particularidad para hacerse universales. A través de su obra, vemos cómo esto se trata de una elaboración ‘consciente y continuada’

que obedece a los intereses del poder dominante en los momentos respectivos. “Cultura y poder se entremezclan invadiéndose mutuamente, haciendo muchas veces difícil la lectura de sus respectivos intereses”^{Note33}. Así, el ‘orientalismo’ entrega una visión de Oriente acabada, acotada y cerrada. Para Said la relación de Oriente y Occidente es una relación de poder, en la que el segundo subordina al primero, para emitir una noción colectiva de ‘nosotros’ contra los ‘otros’, todos aquellos que no son europeos. “Said se pregunta cómo la filología, la historia, la lexicografía, la teoría política y la economía se pusieron al servicio de una visión del mundo tan imperialista como la que propone el orientalismo, cómo se reproduce esa visión y se amolda a las diferentes épocas”^{Note34}.

El proceso intelectual de dominación y poder, que Said denomina ‘orientalismo’, permite a las colonias europeas formar una mentalidad e imagen orientales con el fin de ponerse en contacto con Oriente: El ‘orientalismo’, pues, aparece como visión política de una realidad, destacando la superioridad de Europa, del ‘nosotros’ occidental sobre ‘lo extraño’, es decir el Oriente, ‘ellos’. La base del análisis orientalista se sitúa en el método de ‘oposición binaria’: dos mundos, dos estilos, dos culturas, Oriente y Occidente. Estableciendo diferencias entre ambas culturas y un muro infranqueable, Occidente obtendrá el poder y control del Otro.

Para Said, la relación entre los ‘orientalistas’ y su objeto (Oriente) sería en un comienzo textual, que llama ‘fase textual del orientalismo’ tanto de investigación erudita como literaria. De ahí entonces la aparición ‘literatos e intelectuales orientalistas’ como Flaubert, Nerval, Víctor Hugo, Goethe y otros. Así, Europa estudia y define al mismo tiempo Oriente, como el dominador al dominado, estableciendo en esta primera etapa ‘textual’ las bases para el desarrollo posterior del ‘orientalismo’. Se crean estereotipos que favorecen el pensamiento occidental, tales como la imaginaria sobre Mahoma, como un ser que compendió en sí mismo la falsa revelación, la lascivia, el libertinaje, y todo tipo de pecados. Occidente convierte a Oriente a su gusto y favor, en su propio beneficio, sabiéndose superior en todos los aspectos: “Vemos que la base del sistema orientalista es cerrada. Los eruditos no realizan estudios con el ánimo de conocer "al otro", sino con la intención preestablecida de confirmar sus propias visiones, ya que éstas han de servir a la consolidación de la superioridad occidental. Da la impresión que, desde el principio, el orientalismo asume su dimensión política al servicio de una cultura determinada, en este caso la europea, que necesita demostrarse a sí misma su superioridad (...) Todas las ideas contenidas en estos textos van a ir dando legitimidad a un vocabulario y a un discurso particular sobre Oriente y el Islam. En resumidas cuentas, están construyendo una visión de profunda fuerza que se irá incardinando en la mente colectiva de los occidentales, incorporándose sus figuras y símbolos de manera insistente hasta llegar a formar parte de la herencia común, de la ideología colectiva que se sitúa en la base de su identidad”^{Note35}.

Europa asume la labor de ‘redimir’ a Oriente para otorgarle una ‘civilización’ y sacarlo de la barbarie en que está sumido; esta tarea incluye la labor de formular, definir y codificar a Oriente, dando por hecho que esta región carece de ‘definición’, Europa le impone de este modo una identidad que no le es propia: “No crea un mero conocimiento, sino que pretende crear la realidad que describe. Con el paso del tiempo, estos textos van conformando una tradición, instituyendo un discurso”^{Note36}.

En la Modernidad, la fase de investigación textual dará paso a los viajes, tanto de aventureros que se embarcaban a Oriente, como de historiadores, escritores y académicos que necesitaron establecer puntos de comparación para consolidar, por oposición, la identidad europea; por esta razón comienzan a proliferar categorías y estratificaciones de carácter psicológico y moral^{Note37.}. “Said nos presenta a los “héroes inaugurales” del orientalismo moderno: Silvestre de Sacy, Ernest Rénan y Lane, quienes colocaron al pensamiento orientalista sobre una base racional y científica, creando un vocabulario y un cuerpo doctrinal que podría ser usado en adelante por todos los que accedieran al campo de estudios orientalistas.”^{Note38.}

A mediados del siglo XIX, Said advierte que en Europa la investigación se convierte en una actividad institucionalizada, normalizada. Con el tiempo, el ‘orientalismo’ dejará de ser cosa de ‘aficionados vocacionales’ para convertirse en un quehacer institucionalizado en claustros universitarios, sociedades asiáticas, centros de estudios geográficos y departamentos ministeriales; todo ello significa que la ciencia comienza a legitimar estos estudios sobre Oriente. Por tanto, el ‘orientalismo’, más que una doctrina, es una poderosa tradición académica de interés para empresas, gobiernos, ejércitos, lectores, geógrafos, etc. Oriente se concibe así como una forma concreta de conocimiento de seres humanos, culturas y lugares siendo, al mismo tiempo, una herramienta fundamental de los políticos para comprender su discurso. Así, las ideas derivadas de estos conceptos se transmiten generacionalmente, llegando a formar parte de la cultura, coherente, repetida y reformulada. “Este estado de la cultura, hizo posible el establecimiento de categorías indiscutibles, hitos de referencia que había que usar en la política, los estudios de religiones comparadas, el arte, la literatura o la historia. Se creaban así unos límites entre los seres humanos, fronteras que delimitaban las razas y las culturas, deformando la visión humana de lo concreto, y desviándola hacia los aspectos regresivos. Las referencias a los nativos contemporáneos, han de remitirse a la horma original, que se irá retroalimentando en cada cita, en cada referencia. Esta “remisión” es precisamente, según nos dice Said, la disciplina del orientalismo”^{Note39.}. Así, musulmanes y judíos se estudian y pueden comprenderse sólo desde el punto de vista de sus orígenes primitivos^{Note40.}.

Luego de reafirmar que el Islam ha sido continuamente mal representado en Occidente, Said reflexiona acerca de la posible veracidad de estas las representaciones, inevitablemente ligadas a la lengua, cultura, institución, o política en que las que surgen; llega a la conclusión de que toda representación está “comprometida, entrelazada, incrustada y entretejida con muchas otras realidades, además de con la ‘verdad’ de la que ella misma es una representación”^{Note41.}. Por lo tanto, las representaciones ocupan un sitio en las tradiciones del pensamiento determinadas por la historia, por una ‘tradición común de discurso’. Las representaciones, por tanto, tienen siempre un objetivo. El orientalista es quien proporciona a su propio medio intelectual, a su propio medio intelectual y cultura aquellas las representaciones de Oriente, que se adaptan a aquello que el discurso oficial necesita respondiendo a las necesidades nacionales, políticas, económicas etc. de su época^{Note42.}.

Para terminar, Said señala que “[no pretende] sugerir que existe una realidad que es el Oriente real o verdadero (Islam, árabe o lo que sea) ni tampoco consiste en confirmar la situación privilegiada de toda perspectiva ‘interna’ frente a cualquiera que sea ‘externa’

(...) lo que he pretendido decir es que ‘Oriente’ es por sí mismo una entidad constituida y que la noción de que existen espacios geográficos con habitantes autóctonos radicalmente diferentes a los que se puede definir a partir de alguna religión, cultura o esencia racial propia de ese espacio geográfico es una idea extremadamente discutible”[Note43.](#) Para el autor, “los sistemas de pensamiento como el orientalismo –grilletes forjados por el hombre– se fabrican, se aplican y se mantienen demasiado fácilmente (...) Si el conocimiento del orientalismo tiene algún sentido, es recordarnos cómo, de qué manera seductora, puede degradarse el conocimiento, no importa qué conocimiento, dónde o cuándo se produzca. Y ahora quizás más que antes.”[Note44.](#)

En el transcurso de este Seminario, cada uno de sus integrantes hemos reflexionado acerca de esta amplia problemática que hemos decidido denominar *Desde la escritura: Imágenes y representaciones del Islam y los musulmanes*. Durante de esta labor, cuando reflexionábamos acerca de un título adecuado para nuestro trabajo, muchas veces tuvimos que replanteárnoslo, ya que no se adecuaba con exactitud -más precisamente, con la amplitud necesaria- a lo que estábamos haciendo. Esto, porque la reflexión demandó abarcar diferentes áreas del conocimiento, por una parte desde la historia, pasando por numerosos estudios, hasta llegar a la literatura, y por otra, significó también un trabajo intelectual tanto personal como grupal, que fue abriarnos a un tema – y a una historia- para muchos de nosotros prácticamente desconocidos, o conocidos desde la perspectiva únicamente ‘occidental’. Así, este es un intento de apartarnos, de algún modo, de estas perspectivas y estudios que Said ha denominado ‘orientalistas’, para adentrarnos en una reflexión como aprendices de esta ‘fabulosa otredad’ que es Oriente, la que –por qué no decirlo- tanto nos ha impactado a cada uno de nosotros. Hemos re-conocido una historia, una religión, un pensamiento, una visión de mundo que en su conjunto nos eran bastante extraños y, posicionados en este ‘exotismo’, hemos estudiado las *Imágenes y representaciones del Islam y los musulmanes* en múltiples ámbitos; la literatura ha sido nuestro punto de partida para este estudio, pero –como decíamos anteriormente- nuestra investigación se ha ampliado necesariamente a otras esferas que van más allá de la literatura. Esto, porque, como se verá, hemos trabajado con textos bastante heterogéneos, como los son la épica, la poesía, la literatura de viajes y la novela.

En la híbrida España del siglo XVI, encontramos un pueblo, que mediante sus caballeros construye su identidad desde la religión cristiana. El enemigo moro se encuentra ya vencido pero no ha desaparecido de la escena cotidiana (ni literaria) en la cual conviven conversos y antiguos cristianos. En este contexto intercultural, enriquecido por la permanencia de gentes de las tres ‘leyes’ (a saber, moros, judíos y cristianos), aparece en la literatura el género morisco y con él, una nueva apreciación del vencido al que, por una parte se idealiza, y por otra se compadece, llegando incluso a asumir su voz.

En *El Abencerraje y los Romances, dos lecturas de la España del siglo XVI* se intenta de dar cuenta de la visión del moro en España en un momento intermedio entre su derrota y la expulsión definitiva de la Península a principios del siglo XVII. Tanto en esta novela corta como en los romances podemos percibir la presencia de una temática – social y religiosa-

que afectará la historia española, acompañada de hermosas y poéticas imágenes que envuelven el mundo humano y valórico que estas obras presentan.

En *Lo Maravilloso y la configuración del Otro en el Poema de Fernán González* se realiza un análisis del dicho poema, centrando la atención en el componente maravilloso del texto, para ver cuál es la función de éste, y así mismo, poder entender a través de él, cuál es la posible función de la obra en su época. Dicha función, sería una de tipo ideológica y tendría como intención configurar una imagen o representación del musulmán. Para comprobar esto, en primer lugar, se ha realizado una conceptualización de Lo Maravilloso, para luego insertarlo en la mentalidad de la época, y así poder entender a cabalidad su rol en el texto.

El capítulo *El Poema de Fernán González y El Cantar de Roldán: La 'mala imagen' del moro en la épica española y francesa*, consiste en la revisión de dos famosos poemas épicos: *El Cantar de Roldán* y *el Poema de Fernán González*, textos canónicos de la literatura medieval. Esta investigación se centrará en el estudio de la manera en que los personajes 'moros' o 'sarracenos' son representados en estas obras, tomando en cuenta tanto sus características físicas como morales y psicológicas. Asimismo, se tendrá en especial consideración la caracterización de su religión.

La investigación intenta establecer conexiones entre el texto poético y el contexto social, histórico y político que le dio vida, con el objetivo de buscar una explicación plausible para estos fenómenos. Además, el trabajo invita a reflexionar, a partir de los textos medievales, acerca de la mirada que Occidente dirige sobre el Otro, y cómo ésta se ha mantenido casi inalterable por más de diez siglos; se intentará asimismo interpretar las consecuencias que esta mirada que se ha venido consolidando desde el medioevo sigue vigente en la escena política actual.

En *La 'mancha' de don Quijote: el trasfondo islámico*, se intentará poner de manifiesto una posibilidad de lectura, en donde el texto cervantino se nos presenta como un corpus empapado de tópicos, motivos y problemáticas árabes e islámicas luego de la expulsión de los moros de la Península, además de postular una nueva interpretación basada en la identificación de esos elementos orientales en el juego ficcional interno de la obra. Este ensayo intenta de-velar lo que la crítica tradicional occidental ha omitido, ignorado o negado de *El Quijote*, respecto a la influencia musulmana y/o árabe que, durante la convivencia con cristianos en España, debió de introducir a la literatura medieval y posterior. Así, en este trabajo veremos cómo, incluso entrado ya el siglo XVII, los residuos de la cultura islámica se dejan ver en la literatura española con una voz más potente y determinante de lo que muchos podrían esperar o querer.

En *Tres testimonios sobre las ruinas* se trata de ver cómo se plantea este Otro, a modo de añoranza de lo que inevitablemente está por desaparecer. Son discursos que se inspiran, a modo de elegías, en las ruinas del Islam (y sus distintas manifestaciones culturales y espirituales) en las penínsulas Ibérica y Árabe. Dos de ellos fueron elaborados por viajeros de diferentes épocas y territorios: el romántico alemán Friederich von Schack (1815-1894), que visita España, y un osado inglés del siglo XX, Wilfred Thesiger, que cruza los 20.000 km. del 'desierto de los desiertos' de Arabia, a lomo de camello. El tercer testimonio lo constituye la 'poesía hispanoárabe de las ruinas' (siglos XI al XIII). Esta

poesía -primera manifestación literaria de la ruina del Islam en occidente- será el prisma desde el cual se proyectarán los otros dos, ya que, como veremos, en su conjunto, estos testimonios evidencian los mismos hechos, impresiones, alegatos y frustraciones. Así, podremos reconocer cómo se aúnan los tres discursos en el mismo delirio: la desesperación de la pérdida de la cultura del Islam, y cómo se vive tan análogamente a lo largo de los siglos, a partir de la contemplación de la ruina.

Finalmente, tratando de hacer presente también la posibilidad de anulación de toda alteridad, en especial a nivel individual y religioso, en *Identidad del Amado, Identidad del Amor* insistiremos en la relación ‘Amado – Amante’, representada en la literatura hispanoárabe por la poesía de Ibn 'Arabi de Murcia (1165-1240) y en la literatura española por la poesía de San Juan de la Cruz (1542-1591), la cual será entendida como símbolo principal de una 'doctrina mística de amor' que trasciende a la vez el carácter confesional del Islam y el Cristianismo.

Esta doctrina, cuya existencia será postulada desde el estudio de los poemas y tratados de dichos autores, además de la perspectiva de René Guenón en sus obras acerca del pensamiento 'tradicional', investigará la condicionalidad del amor divino como necesidad fundamental del observante de dejar de ser 'Otro' para Dios y para ‘Sí mismo’, orientando toda su condición solamente para la adecuada realización de la voluntad divina: el amor.

Oriente-Occidente, la más actual de las confrontaciones

Con la entrada de Osama Bin Laden al escenario mundial, los atentados de Nueva York, Madrid y Londres, así como la desastrosa campaña de Estados Unidos en Irak, un viejo término, violento y ‘*medieval*’, cobra inusitada vigencia en el horizonte político y oficial del mundo occidental. Se trata del término *cruzada*, repetido o aludido una y otra vez en los discursos de los líderes de las grandes potencias. Cómo se explican sus renovados bríos en un mundo dominado por las comunicaciones, los viajes y la multiculturalidad, en donde la religión pierde importancia frente a los avances de la ciencia, la tecnología, el consumo y los modos de producción. Un mundo supuestamente ‘globalizado’, ‘informado’, ‘tolerante’, ‘heterogéneo’, un mundo que dice tender hacia la paz y la integración.

Al revisar las caracterizaciones de los ‘sarracenos’ en las gestas medievales, llama la atención que, separados por más de nueve siglos, la mirada de Occidente sobre al Otro siga siendo casi la misma. El discurso y la actitud manifestada en estos textos poéticos sigue vigente en el pensamiento occidental: ese Otro es distinto y, por lo tanto peligroso. El Otro debe ser asimilado, reducido, domesticado o, en su defecto, exterminado. El modelo se repite con abrumadora coincidencia: nosotros, occidente, somos la democracia; nosotros, occidente, somos la libertad y la civilización; nosotros, occidente, tenemos la razón: actitud cristalizada en el grito de Rolando: “Païen unt tort e chrestiens unt dreit”^{[Note45](#)}.

Para la elaboración de este trabajo, seleccioné en particular dos textos épicos medievales; *El Cantar de Roldán* y *El Poema de Fernán González*. La razones de mi elección se debe a que son textos épicos representativos de la literatura medieval, canónicos, que gozaron de una amplia difusión en su tiempo y que además dan cuenta perfectamente de una determinada caracterización de los personajes ‘sarracenos’.

Nociones generales acerca de la épica.

Aun en nuestros días los estudiosos de la épica no han llegado a acuerdos básicos sobre la naturaleza del género, y, por consiguiente, el debate acerca de la épica, sus orígenes y finalidades, sigue tan abierto como siempre. Es cierto que las investigaciones del filólogo Milman Parry y su discípulo Albert B. Lord acerca de los cantores épicos en Yugoslavia han conseguido resultados asombrosos acerca de la estructura y composición de la poesía épica, sin embargo, el terreno de los estudios sobre la épica es incierto y los planteamientos, conclusiones y teorías siguen siendo debatidas una y otra vez por los expertos. La solución definitiva aún está lejos de vislumbrarse.

La caracterización de la poesía épica no es tan fácil como en un principio podría llegar a pensarse. El corpus de la épica abarca las más variadas regiones del globo, así como diversos períodos de la historia de la humanidad. Desde el *Gilgamesh*, cuyas primeras tablillas *conservadas* datan del 2.000 ac, pasando por la épica homérica, las canciones de gesta medievales, hasta cantos épicos rusos que tienen como tema la revolución bolchevique a principios del siglo XX. La poesía épica ha florecido en Asia, en los rincones más occidentales de la Europa medieval, inclusive en el norte de África. La gigantesca amplitud de este fenómeno hace muy difícil obtener conclusiones que tengan una validez general, sin embargo, los diversos estudios emprendidos han conseguido definir ciertos rasgos comunes a los diversos cantos épicos.

Un buen punto de partida me parecen las definiciones de Cesare Segre^{[Note46.](#)}, quien, tomando en cuenta los planteamientos de Hegel con relación a los géneros literarios, afirma que la épica tendría que ver con una representación de mundo en un momento determinado de la historia de una comunidad; cuando los límites entre lo individual y lo colectivo no se encuentran diferenciados. Contraria sería la situación de la lírica y el arte dramático, propios de una época en donde la diferencia entre lo colectivo y lo individual se encuentra claramente definida. Por ello, la épica daría cuenta de una mayor objetividad, al narrar hechos y acontecimientos externos al narrador (juglar, bardo, poeta, etc.), mientras que la lírica estaría definida por una mayor subjetividad, en cuanto el poeta habla acerca de sus propios sentimientos y sensaciones.

En cuanto a las características intrínsecas del poema épico y refiriéndose específicamente a la épica transmitida oralmente, al menos en sus orígenes, Zumthor afirma: “[es] una historia de acción, la cual concentra sus efectos de significado en el acontecer, dejando de lado ornamentación secundaria. El poema épico escenifica la agresividad viril en virtud a alguna gran ventura. Básicamente, narra un combate y selecciona de sus protagonistas un

personaje poco común, el cual provoca nuestra admiración, pese a que puede no salir victorioso en todas las pruebas”[Note47](#).

Manuel Alvar da un paso más allá de Zumthor, afirmando que a todo relato épico subyace una ‘fechoría’. Ésta sería la base para todos los acontecimientos que suceden en el relato. La fechoría puede ser definida como una agresión, una violación al orden natural de las cosas; un robo, una traición, un complot contra el poder legítimo, etc. Este inicio “(...) siempre será el mismo y, por lo general, el desarrollo también suele seguir unas pautas determinadas”[Note48](#). El esquema propuesto correspondería a *preparación* ∅ *fechoría* ∅ *crisis* ∅ *resolución*. De esta forma, el héroe luchará por restaurar el orden legítimo perdido, recuperar su honor, vengar la afrenta. En este sentido se debe destacar que el final feliz no debe considerarse en relación al héroe, sino en relación a los hechos. Pese a que el héroe puede morir, su muerte ayudará a recuperar ese primer estado, legítimo, que había sido alterado por las fuerzas antagónicas.

C. M. Bowra concuerda con estos autores al definir la épica como un “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”[Note49](#).

Todas estas posiciones apuntan hacia un punto común dentro del gran corpus de la poesía épica, a saber, la épica es una poesía narrativa y, como cualquier tipo de narración, tiene por objeto la exposición de sucesos, hechos y cosas. Lo central en el poema épico es la acción y todos los elementos de la obra girarán en torno a ésta.

Zumthor, tomando los planteamientos de Edson Richmond, completa esta primera definición agregando que la épica supone: “construcción de una historia con un sólo episodio, en gradaciones dramáticas, o la hiperbólica acumulación de pequeños episodios yuxtapuestos –un sólo personaje (a veces colectivo) luchando contra un adversario más fuerte, generalmente un grupo social”[Note50](#).

Por su parte, Manuel Alvar agrega otra característica común al género, esta vez desde el punto de vista formal. La épica es poesía y, por consiguiente, se expresa en verso (su forma correspondiente en prosa es la saga). Asimismo, señala que el verso épico rara vez se encuentra organizado en estrofas, “(...) sino que se constituye por un número indefinido de componentes, generalmente de tipo único: son lo que en los cantares de gesta románicos se denominan tiradas, series o *laissez*”[Note51](#).

En cuanto a la finalidad deliberada de la épica, ésta se encuentra en directa relación con la satisfacción de una determinada colectividad. Dicha colectividad puede ser expresada en términos espaciales, aunque se trata más de una patria que de un espacio geográfico o zona de expansión. Una ‘patria’ en el sentido moral, cultivada y cuidada por generaciones, vivida como una relación dinámica entre el ambiente natural y las modalidades de vida. En este aspecto, cabe agregar el carácter no problemático, sino más bien aseverativo de la épica. La épica no aboga a favor de la adquisición de nuevos valores, sino que describe la defensa y el triunfo de valores ya reconocidos, de los cuales los héroes son portadores[Note52](#).

Al descubrir las características de difusión de la poesía épica oral, podemos afirmar que, regularmente, la épica es practicada en el centro de un espacio comunitario, aunque pretende expandirse a un área más extensa. “Para su público es la autobiografía de su propia experiencia colectiva (...). En este sentido, ya sea incitada por la memoria del más cercano e incierto evento, erige su ficción, y ésta asimismo, construye un beneficio común, un plano de referencia y una justificación de comportamiento. En la épica no hay una ‘edad heroica’ o ‘tiempo mítico’, sino el incesante fluido de una experiencia vivida, una integración natural del pasado y presente. Por ello, la información transmitida por el poema puede ser modificada acorde a las circunstancias por las cuales atraviesa en el curso de su tradición”[Note53](#).

“La épica tiende hacia la exaltación de lo heroico, en términos en que lo heroico significa la exaltación de una especie de superego comunitario. Se ha notado que encuentra un mayor cultivo en las zonas fronterizas, en donde existe prolongada hostilidad entre dos razas, dos culturas –y donde ninguna de las dos es capaz de dominar a la otra. La canción épica cristaliza esta hostilidad y subsana el sentimiento de inseguridad nacido a partir de la competición: la épica augura que todo irá bien, proclama que tendremos el derecho y la legitimidad de nuestra parte. Haciendo esto, forzosamente induce a la acción”[Note54](#).

“Pese a estar tan íntimamente ligada con lo que crea estabilidad y asegura la continuidad de un grupo, la épica no es menos una alegría de contar y escuchar. Consigue instruir y confortar, y lo hace a través del entretenimiento y la alegría. La épica niega lo trágico. Las catástrofes no son sino una oportunidad de honor. Aunque el héroe sea aplastado y su gente atrapada en el infortunio, el discurso épico trasciende tanto la muerte individual como la colectiva. Sugiere un modelo de acción, además de designar los orígenes y los días finales de un grupo étnico”[Note55](#).

Según Zumthor, tomando además los planteamientos de otros autores, existirían dos tipos de épica; la épica histórica, definida principalmente por la presencia de fuerzas humanas en combate, como son la *Cantar de Roldán*, el *Cantar del Mio Cid* y el *Poema de Fernán González*, entre otros. Éstas poseen un número considerable de secuencias narrativas que contienen alguna reflexión, ya sea indirecta o directa, de acontecimientos políticos y militares del pasado nacional, aunque, si bien es cierto, el paso del tiempo tendrá un efecto sobre la veracidad de los acontecimientos. El segundo tipo de épica es la épica mitológica, definida por la presencia de fuerzas suprahumanas, las cuales engendran una representación de mundo, deseada y sentida, para siempre completamente diferente. Sin embargo, los límites entre ambos tipos ideales son confusos y están pobremente delimitados[Note56](#).

Para Zumthor “(...) la épica es un discurso tradicional, en el sentido más duro del término. Aunque uno encuentra parodias épicas, humor e incluso elementos grotescos, la épica es básicamente seria”[Note57](#). Sin embargo, una visión opuesta sostiene el académico Norman Daniel[Note58](#), para quien la brutalidad de la acción representada en estos poemas no tendría una finalidad realista. Daniel cree que se trata de composiciones burlescas, con un fuerte contenido de humor popular (*folkhumour*) y que ni el poeta ni el público se tomaban la agresión, el sexo, o la violencia seriamente. Debido a ello, Daniel piensa que el uso de la violencia en los cantares de gesta tendría que ver, por una parte, con el gusto mórbido del público y por otra, respondería a una necesidad de la propia historia, la cual se vuelve más

excitante. Según esta concepción, ni las agresiones ni las expresiones violentas, que Daniel cree que responden a formas lingüísticas codificadas propias de estos discursos, producirían un efecto de odio real hacia el villano. De esta forma, la exageración en cuanto a los números, descripciones y matanzas tendría que ver con el aspecto humorístico del relato épico, en donde la violencia aparece de manera irracional y desproporcionada.

Mi posición personal es que, por una parte, los planteamientos de Daniel no son válidos para toda la poesía gesta. El corpus a partir del cual él toma sus aseveraciones corresponde a la épica francesa tardía y por lo tanto, se trata de sólo una porción de la poesía épica, caracterizada por un componente ficcional significativamente mayor. La épica francesa mantiene diferencias significativas con la española, siendo esta última de un carácter marcadamente más realista; en Francia la épica perdió muy pronto su carácter informativo inicial, dejándose invadir por lo novelesco y lo fantástico. Su contacto con la historia sólo se mantuvo durante sus primeros siglos de vida. En cambio, la épica española mantuvo su verismo inicial y su contacto con la historiografía se mantuvo hasta el siglo XV^{[Note59.](#)}

Pienso que Daniel no está completamente en lo cierto, en cuanto el poema épico también contiene una fuerte carga nacional, fundacional e identitaria, y, por lo tanto, no puede corresponder a un elemento de mero entretenimiento y diversión. Es cierto que estos últimos están presentes, pues la épica ciertamente era una actividad de esparcimiento, pero también a ella subyace un fondo, una historia común con la cual el pueblo se identificaba y en la cual encontraba sus raíces. La elección de determinados temas y personajes, así como el tratamiento que se les otorga a los mismos no es menor y debe mirarse con detenimiento pues dan cuenta de una determinada visión de mundo y estado de pensamiento.

Por su parte, el teórico español Ramón Menéndez Pidal define dos posturas distintas frente al origen y creación de la poesía épica: La Teoría Individualista y la Teoría Tradicionalista.

Según la primera de estas posturas críticas la conformación de un poema épico supone la existencia de un autor único, un genio creador. En este sentido es una teoría anacrónica, ya que no toma en cuenta el momento histórico ni sus características.

La segunda postura es la Tradicionalista. Ésta presume que tras el origen de un poema épico se encuentra un conjunto de autores, refundiciones y reelaboraciones. El proceso creador estaría definido por un carácter colectivo, en donde todos los autores se sienten anónimos. En las distintas variantes de los poemas se probaría la existencia de múltiples individuos creadores. Según esta teoría, el genio poético no se encontraría arraigado en un individuo único, sino en la vida de una colectividad. El autor estaría influido por sus gustos y características, así como también limitado por ellas. Estas fuerzas colectivas no serían inconscientes ni mecánicas. Al contrario de la posición individualista, esta teoría asume un enfoque diacrónico, en cuanto supone que las refundiciones de los relatos épicos se dan a través del tiempo^{[Note60.](#)}

Según la teoría Individualista, los cantares de gesta habrían nacido en el siglo XI, alejados temporalmente, por espacio de muchos siglos, de los acontecimientos que narran. No tendrían modelos previos y se deberían al esfuerzo de algún clérigo o persona culta. En cambio, para la teoría Tradicionalista, el relato épico surgiría de manera coetánea a los

hechos (modelos previos del cantar, hoy perdidos). Con el correr de los años estos serían sometidos a varias refundiciones y procesos de perfeccionamiento y, tras un largo proceso de maduración, surgiría el cantar de gesta.

Si bien Pidal destaca que ambas posiciones son igualmente hipotéticas y carecen de pruebas concretas, el sentido común obliga a considerar la teoría Individualista como la explicación menos probable del origen de los cantares épicos, ya que supone que la poesía épica se estrena con sus obras maestras y, casi inmediatamente, comienza su proceso de decadencia. Si este proceso de decadencia de la poesía épica dura varios siglos, es preciso suponer un período similar para su gestación. Resulta absurdo, por lo demás, pensar que España y Francia hayan vivido sin literatura vulgar hasta el siglo XII.

En una época más reciente se ha llegado a una solución conciliadora, apuntando que ambas posturas tendrían algo de razón. El poema, en cuanto a hecho imaginativo, tiene su origen únicamente en el poeta, sin embargo en su proceso creador, éste se sirve de materiales pertenecientes al patrimonio colectivo y, desde esta perspectiva, ambas hipótesis podrían ser válidas [Note61.](#)

En este sentido, la posición de Menéndez Pidal coincide con los planteamientos posteriores de Norman Daniel, quien afirma que, en el proceso de composición de un cantar de gesta, no participaría un sólo autor, sino varios. Éstos se moverían dentro de una convención, un *background* colectivo compuesto por ideas y nociones afines, las cuales circulan dentro de una colectividad [Note62.](#) Si bien la colectividad condiciona la elección del poeta de un determinado elemento por sobre otros, lo que ya implica una cierta voluntad por parte del autor-intérprete, no se puede admitir que todo el poema sea sólo fruto de este condicionamiento [Note63.](#) Este proceso creador colectivo tendría como consecuencia una serie de manuscritos, a veces discrepantes entre sí. Para Daniel, los manuscritos sólo cristalizan parte de esta tradición viviente, de la cual forman parte importante la oralidad, gestualidad, improvisaciones y variaciones de cada juglar: Estos elementos se pierden, dejando a veces sólo huellas de su existencia en el registro escrito, el cual no puede dar cuenta a cabalidad de ellos.

A partir de estos planteamientos, debemos hacer una reflexión en torno al problema de la épica y la escritura. Para Alvar, la fijación de un poema épico por escrito es sólo un 'accidente'. La épica sólo es plena y completa en su *performance* por el juglar y, en este sentido, el texto escrito es tan sólo una parte accesoria del poema. Por consiguiente, el intérprete sabe que él no es el autor, sino sólo un transmisor de un saber colectivo, el cual es conocido por todos. El cantar de gesta narra hechos ya sabidos por el público, por lo tanto la pericia del juglar estará puesta no en la materia contada, sino en la manera como da a conocer estos hechos. Por otra parte, la fijación de los cantares por escrito es mínima en relación a la gran cantidad de obras cuya existencia es indudable y, sin embargo, hoy se encuentran perdidas ya que nunca fueron fijadas. La épica sería por excelencia oral y, sólo cuando hubo una mayor difusión de la escritura y la lectura, cabría la posibilidad de que los poemas se compusieran de manera escrita. "Hay que admitir que algunos cantares de gesta han sido compuestos de forma escrita y para la lectura, en contra de los principios fundamentales del género: es evidente que esto sólo ha podido ocurrir en un momento en que la escritura y la lectura ya estaban suficientemente difundidas entre el público y cuando

los materiales para esta labor tenían un precio asequible; es decir, a partir de la difusión del papel [segunda mitad del siglo XII]”[Note64.](#)

A partir de estos procesos, la trama de los poemas épicos se complica y, asimismo, estos se irán agrupando en ciclos, constituyendo largas narraciones, cada vez más novelizadas y alejadas del relato histórico. Así, empieza a perfilarse la aparición de un nuevo género, la novela de caballería, la cual, con un nuevo ímpetu arrastrará consigo a los poemas épicos a partir del siglo XII [Note65.](#)

La asociación de los poemas épicos con los relatos históricos durante la edad media no es un fenómeno extraño, sino todo lo contrario. La mezcla de épica e historia tienen un carácter natural, afirma Menéndez Pidal, para quien este fenómeno se debería al hecho de que “(...) la epopeya es la única historia de los tiempos primitivos, cuando la historia aun no se ha desarrollado, y sólo cuando la historiografía se desarrolla, la epopeya se refugia en el mundo de la poesía y de la ficción exclusivamente”[Note66.](#)

Durante el medioevo, las narraciones de los juglares gozaban de crédito no sólo cultural sino también histórico, por parte del público, razón que constituyó, muy probablemente, la inclusión y glosa de narraciones épicas en las distintas crónicas españolas. Sin embargo, aclara Menéndez Pidal, este proceso no es exclusivo de España ni tampoco de la *Estoria* de Alfonso X, sino que obedece a una costumbre anterior. Por lo demás, las prosificaciones presentes en las crónicas incluyen cantares de muy distinto valor verista, algunos se encuentran bastante allegados a la realidad histórica, probablemente debido a que tratan acontecimientos muy próximos y por lo tanto, aun frescos en la memoria popular, mientras que otros se encuentran apartados de ella, como es el caso del *Poema de Fernán González*, el cual si bien tiene un componente histórico, se encuentra bastante alejado de los hechos [Note67.](#)

Manuel Alvar destaca que es preciso establecer tres momentos distintos, si bien interrelacionados, que participan en el proceso de formación de un cantar, proceso generalmente oscuro y que supone una serie de transformaciones las que, en algunos casos, han alterado a tal punto el hecho histórico que este apenas se puede reconocer. Estos tres momentos serían, a saber: el acontecimiento histórico como tal, la formación de la leyenda épica y su cristalización en un cantar de gesta. “Cada cantar que se nos ha conservado ha sido el resultado de una voluntad artística sumada a una tradición oral que arranca, más o menos fantaseada, de una realidad histórica”[Note68.](#)

El Poema de Fernán González y El Cantar de Roldán

“A mediados del siglo XII, época muy probable de la composición del Poema de Fernán González, las preocupaciones políticas del rey castellano Fernando III estaban puestas en la reconquista de las tierras del sur”^{Note69}. El proceso de reconquista condujo a las tierras del norte a un progresivo abandono, producto de la emigración hacia las tierras recientemente conquistadas. Así, los monasterios de Castilla, víctimas de este mismo proceso, fueron cayendo en el olvido y la decadencia. Perdieron las donaciones del Rey y de sus antiguos feligreses, situación que les deparaba a una inminente ruina.

Los estudiosos coinciden en adjudicar la autoría del manuscrito del Poema a un autor culto, con casi total seguridad a un clérigo de monasterio de San Pedro de Arlanza, el cual fijó su trabajo durante el siglo XIII. El manuscrito que poseemos hoy data del siglo XV y corresponde a una copia de este original perdido. En este sentido, el texto del Poema es a una refundición culta, muy posterior a la constitución de la leyenda épica, ya conocida para entonces. El carácter clerical de Poema también se evidencia en las largas disquisiciones históricas al comienzo de la obra, las cuales tienen su razón de ser en la función educadora del mester de clerecía. Por otra parte, el origen culto del Poema sugiere una composición de carácter escrito^{Note70}.

Sólo a partir de ésta reflexión, la cual sitúa el Poema de Fernán González en un determinado contexto, podemos entender la finalidad que subyace en el Poema; hacer de este relato un instrumento de propaganda y difusión del monasterio de San Pedro de Arlanza, dando cuenta además, del estado de abandono en que se encontraba ‘Castilla la Vieja’ en el Siglo XIII. Probablemente el autor se proponía atraer la atención de los feligreses hacia la casa monacal, protegida de Fernán González. Para ello elaboró una pieza que le otorga al monasterio un sitio de importancia dentro de la historia y la configuración de la nacionalidad castellana.

Junto con llamar la atención sobre el descuido y abandono de ‘Castilla la vieja’, el Poema además es portador de un determinado contenido ideológico: resaltar la independencia de Castilla con respecto a los reinos vecinos. Castilla cuenta además con la ayuda de Dios y del Apóstol Santiago. Subyace a la intervención divina en el poema la intención de otorgarle legitimidad y derecho a las acciones de conde y del condado de Castilla; si Dios se encuentra de parte de Fernán González implica de manera inmediata que sus acciones son legítimas y se encuentran fuera de un juicio o cuestionamiento alguno.

El desprecio que se manifiesta hacia los otros reyes de España, cristianos, muestra con claridad de castellanocentrismo del poema. Representa además una tendencia recurrente de la política castellana, quienes a diferencia de Aragón, se caracterizaron por mantener una postura intransigente con los musulmanes y fueron siempre partidarios de la empresa de Reconquista.

Héroe y nación aparecerán en la obra como paradigma de la cristiandad. Se procede a la identificación de España con Castilla y de Castilla con un héroe de características determinadas. La culminación de este proceso será que España se erige como baluarte de la cristiandad.

Fernán González aparece en el *Poema* como un ser religioso, que reza ante cada batalla, un gran caudillo y gobernante de su pueblo. “[La figura del conde] se convirtió, siglos más tarde, en una especie de símbolo y compendio de las mejores virtudes del alma castellana, un héroe nacional, campeón y artífice esforzado y magnífico de la independencia, la grandeza y los gloriosos destinos de su país”^{Note71.} Sin embargo, el Fernán González histórico, conde de Castilla nacido a principios del siglo X y muerto hacia junio del 970, parece haber sido, más que un gran caudillo militar y cristiano virtuoso, una persona especialmente dotada para las intrigas políticas. González da señales de inquietud y abierta insurrección, lo que le gana un encarcelamiento en 944 por el rey Ramiro II, quien confisca sus propiedades y le despoja de su dignidad condal. Sin embargo, pronto se reconcilia con el monarca, recobra su confianza y con ésta, el oficio y las atribuciones de conde de Castilla. Incluso logra un vínculo más estrecho con su soberano por medio del matrimonio de su hija Urraca con el primogénito de León, Ordoño.

Aun prescindiendo de las narraciones épicas que exageran notablemente sus condiciones políticas y humanas, parece indudable que bajo el mando de Fernán González, Castilla asegura firmemente sus dominios sobre el Duero e incluso prolongó una profunda cuña hasta el sur.

La escasez de testimonios no permite dar una exacta visión del papel desempeñado por Fernán González en los enfrentamientos contra el Islam y su contribución efectiva a las empresas de reconquista. Sus encuentros fronterizos con los musulmanes fueron frecuentes, si bien debieron ser de carácter generalmente defensivo. Los testimonios históricos dan cuenta asimismo de la improbabilidad de que el caudillo castellano haya conocido a Almanzor, menos de que se haya enfrentado con él en el campo de batalla. El conde castellano vive, aproximadamente, entre el 890 (fecha hipotética para su nacimiento) y el año 970, mientras que el caudillo Almanzor; entre el 941 y el 1002. Si bien son relativamente contemporáneos, Almanzor nace cuando Fernán González cuenta con 46 años, prácticamente un anciano para la época. En este caso estamos ante un claro ejemplo de ficcionalización del hecho histórico que da pie al *Poema*, probablemente debido a que: “La figura de un caudillo como Almanzor, indudablemente de más relevancia histórica y política que el llamado ‘héroe castellano’, debía tener un indiscutible atractivo para la audiencia del juglar, ya que, mientras las pseudoaventuras del ‘buen conde’ se circunscribían a la incipiente Castilla y sus alrededores, la vida y hazañas del gran caudillo musulmán trascendían los límites peninsulares”^{Note72.} Al enfrentar al conde castellano con un enemigo superior, una figura de gran relevancia, el juglar le otorga una mayor importancia a las empresas de su héroe.

La inclusión de *Almanzor* y el ejército árabe en el *Poema*, así como las rencillas de Fernán González con los reyes de Navarra y León configuran dos polos o ejes que cruzan el *Poema*. Por una parte encontramos el aspecto nacional; la independencia de Castilla con respecto de los otros reinos cristianos. Por otra parte, aparece el aspecto religioso: la lucha

contra Almanzor es una lucha no sólo por el territorio, sino también por la fe. Tres adversarios distintos, Almanzor, Navarra, León, para una misma causa; la independencia de Castilla. De esta forma, el poema consigue aunar los aspectos nacionales y políticos con el aspecto religioso.

En cuanto a la *Cantar de Roldán*, lo primero que debemos aclarar es que la campaña de los francos en España no fue una guerra santa^{Note73.}. Carlomagno se embarca a través de los Pirineos con el fin de ayudar a Suleimán, el wali musulmán de Barcelona, Gerona y Zaragoza. Éste había cruzado los Pirineos el año anterior, para pedirle ayuda al poderoso rey cristiano contra la tiranía del emir de Córdoba. Carlos accedió a ayudarlo y preparó un gran ejército para invadir España con el objeto de poner a Suleimán en el trono y así anexar Iberia a Francia, creando una especie de protectorado. Suleimán aseguraba que la España musulmana se encontraba irremediabilmente dividida y que sería muy fácil para Carlomagno conquistarla.

“A pesar de la posterior revisión política y épica de todos estos acontecimientos, que parece haberlo cubierto una espesa pátina religiosa, ningún prejuicio afloró en ninguna de las dos partes contrayentes, a propósito de la diferencia de fe”^{Note74.}.

Sin embargo, la campaña española de Carlomagno no reportó grandes beneficios. La ciudad de Zaragoza se rebeló contra el rey cristiano y contra su señor el emir. Los francos cambiaron repentinamente de planes y Carlos se vio obligado a conducir a sus tropas de vuelta a casa.

El 15 de agosto de 778, la retaguardia francesa sufría un ataque sorpresa por parte de los vascones. En la escaramuza muere un tal Hruodlandus o Rothlandus, prefecto de la marca de Bretaña, miembro del círculo íntimo del rey carolingio. Este modesto suceso militar sufrió una transfiguración poética a tal grado que lo relegó por los siglos a la imaginación épica cristiana.

Alrededor del año 1095, encontramos la primera versión existente del *Cantar de Roldán*. Ésta coincide con la predicación de la primera cruzada por parte del papa Urbano II y, por lo tanto, la mayoría de los estudiosos concuerdan que ésta obedecerá a un proceso de ideologización, en la cual la campaña de Carlomagno en el 778 se transformará en una guerra santa: Carlomagno se convirtió en el rey cristiano por excelencia, y Rolando, en un héroe de la fe que murió por su Dios y su rey, transformándose, de este modo, en el modelo de las virtudes caballerescas acordes con la Iglesia.

El *Cantar de Roldán* se transforma en una épica nacional, otorgándole significancia religiosa a los actos seculares. La campaña del 778 se ve ‘apropiada’ por la mentalidad cruzada, no sólo como guerra santa, sino que además, como una lucha metafísica entre el bien y el mal.

Luego de que el resultado de la batalla se esfumara de la memoria colectiva, la campaña del 778 fue reescrita como una batalla entre el bien y el mal, para así otorgarle a los reyes francos y sus herederos un imperativo moral que justifica su gobierno, así como darle a la Iglesia una brillante historia pasada que inspiraría a los soldados en su marcha hacia

Oriente. Sin embargo, la historia indica que la Batalla de Roncesvalles fue en realidad un combate entre un grupo formado por una alianza de cristianos y musulmanes contra otro grupo cristiano; los vascones [Note75.](#)

No obstante, esta importantísima transformación de nacionalidad y religión de los adversarios de la batalla no es el único de los cambios introducidos a partir de la novelización o ficcionalización del hecho histórico en su paso hacia el cantar de gesta. Carlomagno tampoco hubiera podido vengar la masacre de su retaguardia, ya que el enemigo se dispersó sin dejar pistas de su paradero, por lo tanto, la lucha final y desenlace de la *Cantar* es completamente ficticio.

Por otra parte, Roland es un personaje cuya existencia es incierta y cuyas acciones parecen increíbles. Sin embargo, su existencia está confirmada en los anales de Eginhard, biógrafo de Carlomagno. En el proceso de conformación de la canción de gesta, la Batalla de Roncesvalles y sus personajes han sido completamente transformados: Roland, quien aparece mencionado escuetamente como prefecto de la marca de Bretaña, se convierte en el sobrino de Carlomagno e hijastro del traidor Ganelón, un personaje completamente ficticio. El compañero inseparable de Roland, Oliveros también es totalmente fabuloso.

Entre los años 800 y 1600, pero sobretodo en el siglo XI, situamos la idea de la *guerra santa*. Al tiempo de la primera cruzada, el temor al Otro, el cual se evidencia en el *Cantar de Roldán*, era un sentimiento omnipresente. En la memoria colectiva perduraban las invasiones de los vikingos, los sajones y los ‘sarracenos’. Además, existían una serie de terrores apocalípticos que amplificaban el miedo a toda alteridad. En este proceso, la Iglesia intentó restringir las guerras entre cristianos y dirigir la acción bélica hacia el ataque y aniquilamiento del Otro. Contemporáneo a la fijación de la *Cantar de Roldán*, el Papa Urbano II hizo el célebre llamado a la primera cruzada para recobrar los lugares santos y devolverlos a sus ‘legítimos’ dueños. También llamó a purgar la zona del Levante de los paganos que la infestaban para así prepararse para el reino de Dios, el reino que no se establecería hasta la suscripción de la verdadera fe.

La asunción de la guerra contra España en el sistema cristiano, le dio a los reyes de Francia el legado del poder moral y dio a los cruzados una tradición de victoria y un poema épico para inspirar a sus ejércitos.

Se tiene por seguro que el *Cantar de Roldán* no había nacido en el 1095, Roland era un individuo famoso mucho antes de la primera cruzada. Pero la obra fue fijada en este momento, porque los clérigos y el rey estaban buscando una manera apropiada de propaganda. La historia de Rolando y la campaña española, les daba los derechos divinos a los franceses, siendo un símbolo de la ‘guerra justa’.

Las imágenes y representaciones del Otro en el Cantar de Roldán y el Poema de Fernán González

Al enfrentarnos con los textos poéticos épicos y sus personajes considerados en este estudio, el lector moderno no puede evitar asombrarse ante la caracterización de los personajes ‘sarracenos’, o ‘moros’. Ya desde el mismo nombre los ‘sarracenos’ son rodeados por un halo de misterio y malevolencia. Sus nombres, en palabras de Franco Cardini, “manifiestan un cierto parentesco con lo mágico y lo demoníaco”^{Note76.} Los sarracenos que enfrentan a Roland en el campo de batalla, llevan por nombre *Falsarón*, *Malprimis*, *Malcuidant*, *Malcud*, *Aelroth*, *Chernublo*, *Abismo*, por sólo nombrar algunos de los muchos presentes en el cantar. Sorprende la cantidad de nombres que comienzan con la partícula ‘Mal’, significativo en cuanto complementa y reafirma una serie de atributos atribuidos a los ‘sarracenos’ a lo largo del relato. Lo mismo podría decirse del nombre *Falsarón*, que evoca a la idea de mentira y falsedad, o *Abismo*, palabra que puede asociarse a la perdición o al mismísimo infierno.

No sólo las personas de los ‘sarracenos’ tienen nombres extraños y perversos, sino también sus caballos, sus armas y los lugares de donde provienen. Hay quienes vienen de lugares indudablemente ficticios; *Daltión*, *Balbión*, *Alferna*, *Garmalía*, otros de comarcas con nombres tenebrosos; *Montenegro*. Ya sea un lugar real o inventado el juglar no deja de aclarar las características de la comarca de origen de los paganos; provienen de lugares malditos.

“En otro lado está Chernublo de Montenegro. Los cabellos le ondean hasta el suelo. Cuando está de buenas lleva, por apuesta, un peso mayor que el que pueden soportar cuatro mulos de carga. Dícese que en la tierra de donde él procede el sol no luce, el trigo no puede crecer, no cae la lluvia, no se cuaja el rocío y no hay piedra que no sea negra. Algunos dicen que ahí mean los diablos”^{Note77.}

“Ha huido Marsil, pero se ha quedado su tío el califa, que posee Cartago, Alferna, Garmalía y Etiopía, una tierra maldita. La gente negra está bajo su dominio; tienen grandes las narices y largas las orejas y son en total más de cincuenta mil”^{Note78.}

Las características físicas de los ‘sarracenos’ están directamente relacionadas con sus nombres. Muchos poseen un tamaño y una fuerza física que excede a las capacidades humanas; Chernublo de Montenegro es capaz de acarrear un peso mayor que el que pueden soportar cuatro mulos de carga. De algunos se dice, explícitamente, que son gigantes. Su rostro también es pintado de manera brutal y amenazadora, tienen grandes las narices y largas las orejas, el espacio que hay entre sus cejas puede medir más de medio pie. Los cabellos de algunos ondean hasta el suelo. Se dice que su piel es tan negra como la pez derretida, y que lo único blanco que tienen son los dientes, rasgo al que puede atribuírsele fiereza y salvajismo^{Note79.} La piel negra de los ‘sarracenos’ es un elemento que parece llamar la atención del juglar ya que hay insistentes repeticiones de este rasgo a lo largo de

la obra [Note80](#). Las características físicas de los ‘sarracenos’ apuntan hacia la barbarie y la animalidad: “(...) Cuando Roldán ve a la gente descreída, que son más negros que la tinta y no tienen blanco sino sólo los dientes” [Note81](#).

Debemos apuntar aquí que hay ‘sarracenos’ que son más bárbaros que otros. Si bien la impresión general es que son una masa malvada y terrible, del rey Marfil y sus caballeros cercanos no presentan ninguna característica física de bestialidad o salvajismo, lo que nos inclina a pensar que sus atributos físicos son más bien normales. Pareciera ser que los ‘sarracenos’ llegados desde el África o desde tierras remotas y fantásticas son los que presentan mayores rasgos de animalidad. En este sentido, debido a que el rey Marfil vivía en España se tendería a atribuirle características humanas más normales.

Por su parte, el *Poema de Fernán González* tampoco se queda atrás en la representación de los ‘sarracenos’:

“Venien y destas gentes syn cuento e syn tiento,/ non eran d’un logar nin d’un entendimiento,/ mas feos que Satan con todo su convento,/ quando sal del infierno suzio e carv[o]niento.” [Note82](#).

En cuanto a las características psicológicas y morales de los ‘sarracenos’, estos se distinguen claramente de los caballeros cristianos desde el comienzo de la obra. A diferencia de los caballeros cristianos, regidos por un código de honor inflexible, dispuestos a dar la vida por el rey y la causa, los ‘sarracenos’ son cobardes; temen enfrentarse directamente con Carlomagno y planean un falso acuerdo de rendición y conversión, que no tienen intención de cumplir, para que así Carlomagno vuelva a Francia y les deje en paz. Para que dicho acuerdo se lleve a cabo son incluso capaces de sacrificar a sus hijos, entregándoselos al rey franco como rehenes, enviándolos a una muerte segura.

“Para San Miguel celebrará muy solemne fiesta. Llegará el día y pasará el plazo, y no oirá de nosotros palabras ni noticias. El rey es altivo y su corazón perverso: hará cortar las cabezas de nuestros rehenes. Es mucho mejor que ellos pierdan las cabezas a que nosotros perdamos la clara España (...)” [Note83](#).

Sólo una vez que Ganelón les convence de la necesidad de acabar con Rolando están dispuestos a preparar una emboscada contra la retaguardia francesa. Plan que supone un enfrentamiento desigual, debido por una parte a las condiciones de número y, asimismo, debido al factor sorpresa.

Los combatientes ‘sarracenos’ también se muestran cobardes frente a la fiereza de Rolando, hecho que aboga por la superioridad no sólo física y bélica, sino también moral del héroe franco. Mientras Rolando acepta la muerte con valor, dispuesto a morir por su religión y por su rey, los paganos temen enfrentarse a él y deciden matarle de manera vil: “(...) El conde Roldán es de tan gran fiereza que no será vencido por ningún hombre carnal. Disparemos sobre él y luego lo dejaremos estar” [Note84](#).

El comportamiento de los ‘moros’ es representado asimismo en el *Poema de Fernán González*. Como paganos e idolatras, los ‘sarracenos’ saquean y profanan las iglesias, sin

mostrar ningún respeto por Dios: “Dentro en las yglesias fazian establias,/ fazian en los altares muchas fieras follias,/ rrobavan los tesoros de las sacristanias,/ lloravan los cristianos las noches e los dias”^{Note85}.

Los ‘sarracenos’ son crueles y brutales. Realizan actos de antropofagia, lo que es claramente un signo de salvajismo y barbarie. La antropofagia también adquiere el sentido de tortura psicológica ya que se cuidan de hacerlo a la vista de otros cristianos, quienes locos de miedo y dolor, terminan por refugiarse en los montes: “Quiero vos dezir otra cosa que les fizo rretraer,/ prendian a los cristianos, mandavan los cozer,/...../por tal que les podiessen mayor miedo meter”^{Note86}.

Los ‘sarracenos’ del *Poema* no respetan nada, acaban tanto con los fuertes como con los débiles, ni siquiera muestran compasión ante los infantes y las madres. Este hecho demuestra un carácter sádico y cruel, lo que también puede tomarse como un signo de bestialidad y des-humanización, ya que, inmovibles e inmisericordes, matan a quienes no pueden defenderse y no representan ningún peligro para ellos: “Grandes eran los llantos, grandes eran los duelos,/ yvan los padres presos, los fyjos e abuelos, /matavan a las madres los fyjos en brraçuelos,/ [e] davan a los padres con los sus fyjuelos”^{Note87}.

Es necesario apuntar aquí que, pese a este retrato general, a los ‘moros’ sí se les reconocen, ocasionalmente, atributos positivos, como la valentía y el arrojo. Por lo menos en lo que respecta al *Cantar*. Incluso se llega a decir de uno que sería un gran caballero si fuese cristiano: “Dios, que barón, si tuviera cristiandad”^{Note88}. Aunque es necesario precisar que estos atributos positivos se reconocen sólo a nivel individual y nunca colectivo. Asimismo, la exaltación de los valores y atributos del enemigo aparecen teñidos por el lamento de que éste no pertenezca a la ‘verdadera religión’. En este sentido, la posición ante los ‘sarracenos’ manifiesta un cierto grado de ambigüedad, aunque pequeña: no todos los sarracenos son igualmente malvados, hay algunos valientes y gallardos. Pese a todos sus defectos los ‘sarracenos’ aman y vengán a sus muertos, el emir Baligán incluso llora ante la muerte de su hijo.

Es difícil determinar si los ‘sarracenos’ presentados en ambas obras son realmente tan malos como lo afirma el juglar. Su comportamiento en la guerra y en la batalla no difiere mucho con el de los cristianos. Pese a lo brutales que pueden ser con el enemigo, en general son leales entre sí, muestran aflicción por la pérdida de familiares y amigos. Pese a las constantes afirmaciones del poeta acerca de la perfidia y crueldad de los ‘moros’, una reflexión a partir de los hechos presentados, nos descubre que esa maldad intrínseca y total no es tal, sino que obedece a las condiciones de guerra y enemistad. En este sentido resulta significativo apuntar que los ‘sarracenos’ son malos porque le llevan la contra a los cristianos y estos son, por definición, ‘buenos’.

Podría decirse, a partir de los retratos revisados más arriba, que los ‘moros’ son representados como anti-caballeros tanto en lo físico como en lo moral. Se les presenta con claros rasgos animalescos; el cabello largo, fuerza sobrehumana, anchas cabezas, grandes narices y orejas. Todo lo contrario a la imagen idealizada de los caballeros cristianos: limpios, gentiles, nobles, de cuerpo gallardo y blancas y hermosas manos. En cuanto a lo

psicológico y moral, mientras los caballeros cristianos son representados como valientes y arrojados, portadores de una fe y una lealtad a toda prueba^{Note89.}, los ‘sarracenos’ son retratados como cobardes, viles, conspiradores y malvados. En este sentido estamos frente a una clásica posición maniqueísta, en la cual ser cristiano o ‘sarraceno’ se define en virtud de una oposición excluyente, donde los rasgos que manifiesta uno carecen en el otro y viceversa.

Guerra, religión y violencia

Dentro de la representación de los ‘sarracenos’ en ambas obras, un punto importantísimo es el tema de la religión. Independientemente de lo que lo que el público de la edad media sabía o no sabía sobre la religión de Islam, los ‘sarracenos’ en el *Cantar del Roldán* aparecen adorando a una improbable trinidad islámica de tres dioses; El profeta Mahoma, divinizado^{Note90.}, el dios griego Apolo y una divinidad inventada, Tervagán. La mayoría de los estudiosos concuerdan que la invención de esta supuesta trinidad sarracena obedece a un intento de equiparar ambas religiones, lo que le permitirá al poeta efectuar comparaciones, para, posteriormente, dar cuenta de la supremacía de la religión cristiana. “Aquel Mahoma, que nos tiene bajo su dominio, y Tervagán y Apolo, nuestro señor, salven al rey y a la reina”^{Note91.}; “La posee el rey Marsil, que no ama a Dios: sirve a Mahoma e invoca a Apolo. No se puede preservar de que el mal le alcance”^{Note92.}.

El culto a estos dioses es de carácter idólatra; los ‘sarracenos’ adoran las imágenes de estos, las cuales difieren de la imagen cristiana cuya divinidad está en el referente externo y ultraterreno que evoca y no en el ídolo en sí.

“Corren hacia el monumento de Apolo que está en una gruta; lo increpan y lo insultan ignominiosamente: ‘¡Ah dios malvado!, ¿por qué nos haces tal afrenta? ¿Por qué permitiste que nuestro rey fuera derrotado? Mal salario das a quien te sirve.’ Luego le quitan en cetro y la corona; con las manos lo cogen por encima de una columna, lo tiran al suelo entre sus pies y con gruesos garrotes lo apalean y lo destrozan. Quitan a Tervagán de su carbunclo y echan a Mahoma dentro de un foso y los cerdos y los perros lo muerden y pisotean”^{Note93.}.

En este sentido, el tema de la *falsa fe* es un rasgo presente en ambos poemas. Ante la derrota o la dificultad, los paganos increpan a Mahoma y reniegan de su fe. Esto demostraría, por una parte, la ilegitimidad de dichas divinidades, quienes no poseen un poderío real y, impotentes frente al verdadero Dios, no son capaces de ayudar a sus fieles. Asimismo, le permite al poeta contrastar ambas creencias y establecer la supremacía del cristianismo frente al Islam. “El fracaso de los sarracenos era una prueba de la superioridad del cristianismo sobre el Islam. Quedaba demostrado también que el cristianismo era la verdadera religión y el Islam la falsa; Cristo el verdadero hijo de Dios, Mahoma un falso profeta”^{Note94.}. Por otra parte, este fenómeno da cuenta del talante moral de los creyentes, quienes ante cualquier dificultad abandonan su fe e increpan a sus dioses. “Ffoya Almonzor aguis de algarivo,/ Diciendo: ¡Ay, Mafomat, en mal ora en ty fyo!/ -non vale tres arvejas todo tu poderio-/ [tod] el mi grran[d] poder es muerto e catyvo”^{Note95.}.

Otro rasgo significativo respecto a la religión de los ‘sarracenos’ es la suposición de que se encuentran asociados con el mal y el demonio. En el *Poema de Fernán González* las malas acciones de los moros están instigadas por el demonio, quien obra a través de ellos. También se les asocia a lo diabólico debido a su aspecto físico y su color de piel.

Así también, en el *Cantar*, cuando los sarracenos mueren en el campo de batalla acuden los diablos a llevarse su alma: “Descarga el golpe y el sarraceno cae; los diablos se llevan su alma”^{Note96.}; “El pagano cae al suelo pesadamente; Satanás se lleva su alma”^{Note97.}. Lo que contrasta con la muerte del paladín franco: “Ofrece a Dios su guante diestro; San Gabriel lo toma de su mano. Le sostenía con el brazo la cabeza inclinada. Con las manos juntas ha ido a su fin. Dios le envió a su ángel querubín y a San Miguel del Peligro; junto con ellos vino San Gabriel. Llevan al paraíso el alma del conde”^{Note98.}.

La contienda entre ambas religiones se presenta en el contexto de la lucha armada. La actitud del bando cristiano es clara; el ‘sarraceno’, ese Otro distinto, es inasimilable y, por lo mismo, resulta amenazador y debe ser aniquilado. Roldán le responde a los sarracenos “No puedo amar a los vuestros: en vosotros están el orgullo y la injusticia”^{Note99.}. El rey de los francos manifiesta una posición similar: “(...) No debo conceder ni paz ni amor a un pagano. Recibe la ley que Dios nos reveló, el cristianismo, y te amaré al instante”^{Note100.}.

Una vez que los cristianos han tomado Zaragoza, la postura intransigente de los francos se lleva a cabo. El Islam, distinto e inasimilable, debe ser destruido, así los ‘sarracenos’ deben morir si es que se niegan a abrazar la fe de Cristo:

“El emperador ha tomado Zaragoza. Por mil franceses ha hecho registrar las ciudades, las sinagogas y las mahomerías. Con mazas de hierro y las hachas que llevan destruyen las imágenes y todos los ídolos: no quedará ni sortilegio ni falsedad. El rey cree en Dios, quiere cumplir su servicio; y sus obispos bendicen las aguas y llevan a los paganos hasta el baptisterio. Si ahora hay alguno que se oponga a Carlos, lo hace prender, quemar y matar”^{Note101.}.

La violencia de la guerra es retratada con una clara conciencia estética. Se describen escudos, espadas engastadas de piedras preciosas y ricas armaduras: “Empuña a Durandarte, que vale más que el oro fino, y acomete, el barón, lo más que puede bajo el yelmo gemado en oro; corta la cabeza, la cota, el cuerpo, la buena silla con gemas doradas y profundamente el espinazo del caballo. Los mata a ambos, quienquiera que lo maldiga o lo alabe”^{Note102.}. Las imágenes de la guerra son precisas y terribles, pero así mismo manifiestan mucha fuerza y plasticidad: “¡Quién le viera lanzar un muerto sobre otro y la clara sangre correr por el suelo! Loriga y brazos lleva ensangrentados, y su buen caballo el cuello y las espaldas”^{Note103.}; “Nuestras espadas son buenas y cortadoras y las volveremos bermejas de sangre caliente”^{Note104.}.

El poeta valoriza también los contrastes, así, la clara sangre se desparrama sobre la hierba verde, o sobre las flores. La descripción del paisaje es sobrecogedora “En pleno mediodía hay grandes tinieblas”^{Note105.}; “Los montes son altos, tenebrosos y grandes”^{Note106.}; “Altos son los montes y tenebrosos los valles, grisáceas las rocas y temibles los desfiladeros”^{Note107.}.

Tanto de *Cantar* como el *Poema* manifiestan una estética de la guerra. Las imágenes de la lucha armada, la muerte y el escenario en que se desarrolla la batalla reciben un cuidadoso tratamiento artístico. Esto nos permite suponer, por una parte, que sí hay un goce estético presente en los cantares y, en este sentido, nos acercamos a la postura de Norman Daniel, para quien los recursos estilísticos de estos cantares obedecen exclusivamente a un propósito de entretenimiento y diversión. Sin embargo, no debemos olvidar que, bajo el tratamiento estético de las imágenes, los temas y el paisaje, existen motivos profundos; existe un mensaje, una proclamación de identidad y un determinado contenido ideológico. En este sentido, no se puede pasar por alto que el poema épico es las dos cosas a la vez; un goce de contar y escuchar, una actividad de esparcimiento y diversión, pero también el vehículo portador de ciertos contenidos ideológicos, vinculados con la nacionalidad, la religión y una visión de mundo en particular.

Conclusiones

A partir del estudio de las diversas representaciones de los ‘sarracenos’ o ‘moros’ en los poemas abordados, es posible señalar que la visión del musulmán se construye en virtud de una oposición excluyente con la figura del cristiano. Esta oposición se da tanto a nivel físico, como a nivel moral; los unos son blancos, los otros negros; los unos bellos y gallardos, los otros feos y deformes; los cristianos son valientes y leales, y los otros, ‘los moros’, cobardes y tramposos. Esta dinámica se da incluso en el plano religioso; Padre, Hijo y Espíritu Santo; Mahoma, Tergavant y Apolo. “La visión castellana [y europea] del musulime es una simple reproducción invertida, un negativo fotográfico, de nuestro semblante y aspecto”^{[Note108.](#)}.

En virtud de esta forma de representar, visualizar y ‘entender’ la Otredad, la cual se mantiene hasta nuestros días, habría que preguntarse si, bajo estas circunstancias, la comprensión y el diálogo con el Otro será alguna vez posible. Asimismo, debemos reflexionar acerca de las consecuencias de esta postura a lo largo de los siglos, así como tomar conciencia de su importancia en el discurso político actual de Occidente.

En este sentido, no se debe pasar por alto el hecho de que estos relatos épicos son narraciones hechas por y para Occidente, son historias que llevan la pesada marca de su lugar de origen, haciéndose cargo, necesariamente, de todo un conjunto de estereotipos, clichés y prejuicios, propios de la mentalidad y visión de mundo occidental; Europa se piensa a sí misma y piensa a los Otros. En ningún caso los ‘sarracenos’ representados en estos poemas dan cuenta de un individuo real y concreto o, en su defecto, de un pueblo, sino que estas representaciones obedecen a la fantasía e imaginación de sus creadores; estos se encuentran insertos en un determinado contexto epocal, geográfico y religioso, en el cual los poetas y juglares se encuentran más preocupados de satisfacer el imaginario colectivo que de representar con justicia la realidad de un mundo ajeno, complejo y distinto.

Una lectura conciente y ‘objetiva’ nos permitirá descubrir, además, que los ‘sarracenos’ no son tan ‘malvados’ como el juglar afirma que son. Su comportamiento, al igual que el de los caballeros cristianos, obedece a la dinámica del enfrentamiento y la lucha armada. Según esto no habría razón alguna por la cual debieran entregarse a los cristianos sin luchar. Tampoco se les puede considerar traidores ya que no han jurado fidelidad alguna a los cristianos. En este sentido, debemos señalar, como ya se dijo más arriba, que los sarracenos son malvados en virtud de su caracterización como el *reflejo negativo* de los cristianos y los cristianos son ‘buenos’ por definición.

Asimismo, habría que preguntarse qué pasaba en tiempos de paz, tiempos de relativa convivencia, intercambio económico, traducciones y viajes. La creencia en que existía una incomunicación casi total entre el mundo cristiano y el mundo musulmán es indudablemente falsa, por lo menos en lo que concierne a España. A partir del año 1130, las escuelas de traductores se encargaron de incorporar al saber occidental el enorme caudal del conocimiento árabe. Por otra parte, las empresas de reconquista incorporaron población mozárabe e hispanoárabe a las zonas recientemente sometidas al dominio cristiano. La convivencia de ‘moros’ y cristianos se manifiesta también en el plano literario; así lo

plantea Álvaro Galmés de Fuentes, quien insiste en que, durante la Edad Media, existía un escenario de comunicación y aprendizaje mutuo entre los juglares de ambas culturas: “(...) Conocida es también la importancia de la juglaría musulmana en las cortes, regias o señoriales, de la España Cristiana”[Note109.](#) Por su parte, Fernando de Toro Garland afirma: “Piénsese que España no vivió 800 años dividida en campos irreconciliables y, las más de las veces, la población hispanoárabe, en una mezcla natural, se agrupaba a escuchar a los juglares”[Note110.](#) Podemos preguntarnos, entonces, cuál habría sido la posición de la población mozárabe o hispanoárabe frente a estas representaciones, así como qué habrían pensado de los héroes cristianos y sus antagonistas ‘sarracenos’. Tristemente, sin embargo, tal vez nunca podamos saberlo.

Por último, también debemos señalar que los estudiosos concuerdan en que en las canciones épicas subyace el recuerdo de una memoria colectiva, memoria que recoge acontecimientos de tiempos duros, violentos y oscuros. Los últimos siglos de la Alta Edad Media se caracterizaron por invasiones de diferentes pueblos, las cuales tuvieron devastadoras consecuencias; vikingos, sajones, normandos y musulmanes asolaron las costas europeas sembrando el pánico y la destrucción a su paso. Pese a que los musulmanes no fueron los protagonistas exclusivos de estas incursiones, más bien, como afirma Cardini[Note111.](#), fueron víctimas, los occidentales los consideraron- y, más importante aún, los recordaron- como los más directos y primeros responsables de sus penurias. Hay una pervivencia en la memoria colectiva del horror de estos acontecimientos y, estos sentimientos de miedo, enemistad y rechazo, fueron transmitidos de generación en generación:

“Con el paso del tiempo, la memoria de los asaltos mediterráneos y de las guerras en la península ibérica parece haberse exagerado desmesuradamente mediante la repetición y en parte también a través de la tradición épica: con razón o sin ella, estas invasiones se han considerado el ‘desafío’ al que se esperaba que las cruzadas dieran respuesta”[Note112.](#)

Estamos frente a un verdadero trauma cultural del ‘subconsciente’ europeo. La memoria de Europa recoge y transmite el recuerdo horroroso de estos acontecimientos. De esta forma, los encuentros con el Otro se encontraran siempre –e inevitablemente- asociados a la imagen de destrucción, muerte y saqueo. Es en este recuerdo, distante y temible como un fantasma de la memoria, en el cual pudiera encontrarse la base del rechazo, el desprecio y la intolerancia hacia el Otro. Trauma del cual, tristemente, ni la tecnología, ni los viajes, ni el comercio o la globalización han podido liberarnos.

Bibliografía

1. Actas del primer consejo internacional sobre la juglaresca. Madrid: Edi-6, 1986.
2. Alvar, Manuel: *Épica Española Medieval*. Madrid: Editorial Nacional, 1981.
3. Anónimo: *El Cantar de Roldán*. Martín de Riquer, ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1982 (1960).
4. Anónimo: *La Chanson de Roland*. Joseph Bedier, ed., Paris: L'Édition d' Art, 1924.
5. Anónimo: *Poema de Fernán González*. Alonso Zamora, ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1946
6. Cardini, Franco: *Nosotros y el Islam; historia de un malentendido*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002 (1999)
7. Daniel, Norman: *Heroes and Saracens*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984.
8. -----: *Islam and the West, the making of an Image*. England: Oneworld, 2000 (1960).
9. Galmés de Fuentes, Álvaro: *Épica árabe y épica castellana*. Barcelona: Ariel, 1978.
10. Goytisolo, Juan: *Crónicas Sarracinas*. Madrid: Alfabeta, 1989 (1981).
11. Menéndez Pidal, Ramón: *De primitiva lírica española y antigua épica*. Buenos Aires: Espasa- Calpe, 1951.
12. -----: *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid: Espasa- Calpe, 1951.
13. Segre, Cesare: "Géneros". *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
14. White, Hayden: "The historical text as a literary artifact". *Tropics of discourse; essays in cultural criticism*. EEUU: Johns Hopkins University Press, 1978.
15. Zunthor, Paul: "The Epic". *Oral poetry, an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990 (1983).

Enlaces Web

1. Dominic, Mark: *Holy war in the song of Roland : the « mitification » of history*.
2. En: <http://surj.stanford.edu/archives/2003-04HolyWar.html>
3. González Galicia, Rosario: *Una nación para un héroe: el poema de Fernán González*.
4. En: http://babab.com/mp04/fernán_gonzalez.htm
5. Moreno Herández, Carlos: *Raíces medievales del nacional catolicismo: el poema de Fernán González*.
6. En: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Moreno.htm>
7. Serrano, Luciano: *Fernán González; prólogo y estudio preliminar*.
8. En:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05812752100547273089079/p0000001.htm#3>
9. Riquer, Martín; Valverde Pacheco, José María: *La épica Medieval*. Versión electrónica en:
<http://www.ciudadseva.com/textos/estudios/roldan/epica.htm>