

010463



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MITO, HISTORIA Y LITERATURA:
EL FENOMENO DE LOS NIBELUNGOS

T E S I S

Que para obtener el grado de
MAESTRIA EN LITERATURA COMPARADA

presenta

MONICA | STEENBOCK SCHMIDT

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS CECILIA TERCERO VASCONCELOS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

OCTUBRE

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Prólogo	3
Introducción.	7
El redescubrimiento y su interpretación	12
El Estado-Nación y su legitimación a partir de los Nibelungos.	22
Los Nibelungos después de 1945.	37
Mito, historia y literatura en el <i>Canto de los Nibelungos</i>	47
Orígenes del Canto	52
Cosmovisión y épica de el <i>Canto de los Nibelungos</i>	65
Forma, estructura y contenido del Canto	76
Personajes y arquetipos como elementos míticos en la narración	89
Conclusiones	98
Bibliografía	101

A manera de prólogo...

Héroes, dragones, espadas invencibles, capas mágicas, tesoros, son algunos de los elementos que configuran en nuestras mentes el ámbito de lo fantástico que, a caballo entre la magia y la ficción, es capaz de instaurar universos insólitos paralelos al mundo cotidiano en el que vivimos. Los universos del ámbito de lo fantástico se rigen por un tiempo distinto al que registran los relojes y los calendarios: un tiempo imaginario no cuantificable que trastoca las categorías convencionales y que permite a la memoria nutrirse no sólo de recuerdos, sino también de anhelos y deseos. El tiempo de lo fantástico es también el tiempo de los sueños, de las leyendas y de los mitos. Accedemos a él mediante fórmulas que rompen con la propuesta histórica ordenadora de un tiempo lineal y sustituyen las fechas por la noción *in illo tempore*.

Los mitos, las leyendas, los cuentos de hadas y las sagas comienzan con esta extraña referencia que nos remite a una condición cualitativa primigenia, cuya evidente imprecisión constituye una de las condiciones esenciales para la poesía. “Érase una vez”, o “en aquel tiempo”, o “cuando todavía no existía”, o “como se relata en historias antiguas”, son algunos ejemplos de estas fórmulas que, a partir de la palabra, logran transportarnos a lugares en donde la realidad y la imaginación se liberan de su significado original, pierden su esencia y se transmutan en posibilidad de vivencias. Lo fantástico es aquel lugar en donde confluyen lo perdurable y lo efímero, en donde lo ancestral albergado en la tradición se toca con la imaginación, que es capaz de renovarla a través de una mirada nueva. Es una falacia pensar que lo fantástico pertenece sólo a la infancia o que se trata de una forma banal de entretenimiento. Lo que vivenciamos a través del imaginario configura nuestra identidad, condiciona nuestras actitudes, significa al cosmos y le da sentido a nuestras vidas.

Mito, historia y literatura: el fenómeno de los Nibelungos toca un tema que está inscrito dentro de tal ámbito: el fenómeno de los Nibelungos pone en evidencia la necesidad humana de vincularse al tiempo, de trascender la muerte y de instaurar la

memoria. Se trata de un paradigma que es, simultáneamente, una manifestación lúdica y una posibilidad religiosa capaz de generar rituales y liturgias: el juego se quiebra en ritual en el momento en que un niño nombra solemnemente caballero a su compañero con un palo de escoba convertido en espada; la ficción se transforma en realidad mediante las vivencias lúdicas y adquiere facultades fundadoras. Los Nibelungos son también una escatología; a través de ellos podemos identificarnos con los muertos y participar de tiempos pasados, tiempos en que Atila era el azote de Europa; tiempos en que las personas se congregaban alrededor del fuego no sólo para defenderse del frío y compartir sus alimentos, sino también para nutrir el espíritu y generar complicidades recordando las hazañas de sus héroes a través de los relatos y los cantos propios de la tradición oral.

Ahora bien, como todas las propuesta mitológicas,¹ los Nibelungos no permiten un examen crítico, pues la crítica es el enemigo por excelencia de lo fantástico. En el momento en que el misterio se explica, éste desaparece y el propio mito pierde su sentido. No obstante, me vi obligada a abordar el tema desde las teorías del mito para la elaboración de esta tesis. Estoy conciente que al convertir al mito de los Nibelungos en un “objeto de estudio” lo abordo de una manera sincrética. Traté de combinar lo cotidiano y lo vivencial con lo conceptual y lo académico, con el fin de brindar al lector de habla hispana una imagen del fenómeno lo más amplia posible. Para ello me apoyé principalmente en la propuesta teórica de Hans Blumenberg.² Este autor no hace diferencia alguna entre la teoría del mito y la teoría de la recepción. En consecuencia, el hecho de haber escrito una tesis acerca del tema, me hace partícipe del mito. Su propuesta coincide con la de Claude Levi-Strauss,³ quien propone que un motivo mítico⁴ se define por la totalidad de sus versiones. Si aplicamos esta premisa al mito de Edipo, por ejemplo, tanto los escritos de Sófocles

¹ Hablo de propuestas míticas y no de mitos, porque en el momento en que el mito deja de ser una propuesta y se consolida como una visión única, se asume como dogma y deja de participar de la indefinición necesaria para la poesía.

² Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Shurkamp, Frankfurt a. M. 1996.

³ Levi-Strauss hat vorgeschlagen, ein Mythologem durch die Gesamtheit seiner Fassung zu definieren. Freud und Sophokles wären danach gleichermassen als “Quellen für den “Ödipus-Stoff” anzusehen. Alle Varianten hätten den Anspruch auf den gleichen mythologischen Ernst.” Claude Levi-Strauss, *Anthropologie Structurale*. París 1958, citado por Hans Blumberg, *op. cit.*, p. 299-300.

⁴ Blumenberg usa la palabra *Mythologem*.

como los de Freud pueden considerarse fuentes primarias, pues serían dos variantes de un mismo tema con los mismos derechos de originalidad. Para efectos de esta tesis, no haré, por ende, diferencia alguna entre fuentes primarias y fuentes secundarias, ya que los trabajos de los investigadores y críticos del tema serán considerados como fuentes primarias y como intentos legítimos para llegar a la Verdad,⁵ y tendrán los mismos derechos de originalidad. Además, por estar ligados al fenómeno de la recepción, es importante recalcar que todas las manifestaciones vinculadas a los Nibelungos -literarias, plásticas o musicales, por ejemplo- dependen del contexto y de la personalidad particular de cada autor.

Mi visión de los Nibelungos se acerca más a las propuestas postmodernas; emparenta, entre otras, con la visión del artista plástico Edward Kienholz, del que hago referencia en esta tesis, quien, para crear su obra, utiliza objetos ya hechos combinados en una suerte de *collage*. Siguiendo la noción vanguardista del *collage*, utilicé citas de diferentes investigadores con el fin de producir un mosaico de versiones que dé como resultado una visión polifacética del fenómeno que refleje no sólo su continuidad, sino también sus accidentes y rupturas.

Como el mito de los Nibelungos se remonta a las tradiciones orales y las primeras versiones escritas que tenemos son de los siglos XI a XIII, es necesario entender que en esa época no había reglas de ortografía definidas; tampoco las había para el alemán del siglo XVIII, época en la que se redescubren los manuscritos medievales. Por esta razón, los nombres de los protagonistas se escriben de muchas maneras diferentes; por ejemplo "Kriemhild" puede encontrarse escrito como "Chriemhild", "Grimhild", "Grimmhilde", "Krimhild", "Krimhilde", Krimhilden entre otros; incluso el personaje puede cambiar de nombre: en algunas versiones recopiladas en la *Edda Mayor* se llama "Gudrun" o "Kudrun". La ortografía del nombre que privilegié en este caso es "Kriemhild", pues esta versión va de acuerdo con la fonética que se usa hoy en día para designar el personaje. En las citas textuales, como por ejemplo, la versión medieval publicada por Helmut Brackert, respeté la ortografía del texto citado. Lo mismo sucede con otros personajes, como el dios

⁵ Para mí, la Verdad es una forma de nombrar un Absoluto que alberga la posibilidad de trascender lo efímero. Siempre busca postularse como universalmente válido. La tesis de Blumenberg, que defiende en este trabajo, está en franca contradicción con la del crítico canadiense Northrop Frye, quien sostiene que "el Logos total de la Crítica nunca puede, por sí mismo, convertirse en objeto de fe o en una personalidad ontológica." Northrop Frye. *Anatomía de la Crítica*. Monte Ávila, Caracas 1991, p. 169.

favorito del panteón nórdico, que en las versiones medievales se escribe “Baldr”, pero que por razones fonéticas es escrito por Niedner⁶ como “Balder”.

La poesía, entendida a la manera romántica como creación, siempre ha sido uno de mis temas favoritos. Hoy en día vivimos un tiempo en que esta propuesta romántica se debilita, pero no existe otro modelo mitológico que satisfaga nuestras necesidades metafísicas. Nuestro tiempo está marcado por una crisis de lenguajes en la que hemos perdido la confianza en las verdades míticas enfrentándonos así con un vacío ontológico. Encuentro que los Nibelungos ponen de manifiesto la facultad creadora de la poesía, facultad que puede ser arma de dos filos: abarca tanto la posibilidad de condena como la de redención.

⁶ Heinrich Niedner. *Mitologías Nórdicas*. Edicomunicaciones, Barcelona 1986.

INTRODUCCIÓN⁷

(...) Los Nibelungos, que aún son el más alemán de todos los materiales alemanes y todavía una realidad alemana. Los Nibelungos son representados en Alemania como siempre(...)

Heiner Müller.

¿Qué nos importan los Nibelungos? (...) Los héroes ya dejaron de ser protagonistas(...)

Einar Schleef.

Con estas dos citas introductorias, vincula Joachim Heinze⁸ el tema de los Nibelungos con la propuesta nacionalista alemana. No podemos ignorar el importantísimo papel que desempeñaron los Nibelungos en la formación de una identidad política y cultural nacional que comienza con las guerras napoleónicas y culmina con la aniquilación del Tercer Reich en 1945.

⁷ La traducción del alemán de los textos indispensables para la comprensión de este trabajo será mía siempre y cuando no se indique lo contrario. La necesidad de traducir presenta una dificultad mayor en este trabajo, ya que no creo en la posibilidad de traducciones literales fieles al original. Toda traducción tendrá, por ende, el valor de una interpretación, incluyendo las transcripciones del alemán antiguo a un alemán moderno. Parto de la idea que cualquier contacto con un escrito no procede de la nada, sino que se inscribe dentro de un contexto que define una intencionalidad que altera su significado.

⁸ Joachim Heinze. "Der deutscheste aller deutschen Stoffe". En Heinze, Joachim y Anneliese Waldschmidt. *Die Nibelungen*. Suhrkamp, Frankfurt a.M 1991. p. 7.

"(...) die Nibelungen, die ja immer noch der deutscheste aller deutschen Stoffe sind und auch immer noch eine deutsche Wirklichkeit. Nach wie vor werden die Nibelungen gespielt in Deutschland (...)"

Heiner Müller

"Was gehen uns die Nibelungen an? (...) Die Helden haben ausgespielt (...)"

Einar Schleef

Envuelto en un sueño desmedido por el poder, el tema de los Nibelungos se convirtió en el bastión de una mitología propagandística cuyas desastrosas consecuencias padecemos aún hoy en día (Acerca de este peligro nos advierte irónicamente la maldición del anillo⁹ que pesa sobre el tesoro arrancado de las entrañas de la tierra).

Es comprensible que después de 1945 haya habido un distanciamiento del tema. No existe referencia sociopolítica alguna que recuerde la antigua posición del mito dentro de la identidad alemana en el tiempo inmediato que siguió a la derrota.

La recepción literaria del canto de los Nibelungos se define durante los primeros años de la posguerra como una búsqueda de nuevas posibilidades formales y nuevas escalas de valores. Resulta notorio que no se haya actualizado casi ningún aspecto de manera concreta. El sufrimiento y la miseria, consecuencia del ocaso de los Nibelungos, parecieron apuntar a una realidad superior en la poesía de los Nibelungos, la cual condujo a una postura dócil en cuanto a las interpretaciones morales y políticas.¹⁰

No es sino hasta los años sesenta cuando encontramos una serie de trabajos críticos que se esfuerzan por separar el canto original (conservado a través de los documentos medievales)¹¹ de las interpretaciones y de los usos que se le dieron entre 1755 y 1945. Éstos lo confinan al campo de la teoría literaria, y distinguen entre la obra en sí y las diversas interpretaciones.

En 1974, Lerke von Saarfeld puntualiza que una de las particularidades de la historia de la recepción de los Nibelungos es que el texto original pierde cada vez más su

⁹ Según las fuentes medievales existe un anillo mágico que es parte del tesoro de los Nibelungos del cual se dice que el que lo posea controlará el universo pero le será negado el amor. (Podemos citar como ejemplo al *Tesoro del Dragón*, contenido en los cantos de la *Eddas*) El mismo Odin lo tuvo en sus manos y cayó en la tentación de conservarlo, pero aconsejado por los demás dioses se deshizo de él. Más adelante se hablará de esto en detalle, pues la simbología del anillo ha sido retomada por algunos autores de literatura fantástica del siglo XX, como por ejemplo Tolkien en *El Señor de los Anillos*.

¹⁰ Werner Wunderlich. *Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes*. Klett-Cotta, Stuttgart, 1977. También en Martin, Bernhardt. *Nibelungenmethamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*. Iudicum, München 1992, p. 182. "Die literarische Rezeption des Nibelungenliedes der ersten Nachkriegsjahre werden bestimmt von der Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten und neuen Wertsetzungen. Bemerkenswert ist in dieser Phase, dass der Nibelungenstoff kaum mehr konkret aktualisiert wird. Not und Elend als Folge des 'Nibelungenuntergangs' schienen geradezu eine apostrophierte höhere Wirklichkeit in den Nibelungendichtungen zu provozieren, die eine sehr verhaltene moralische und politische Auseinandersetzung herbeiführte."

¹¹ EL texto original denominado *Urtext* está perdido. Como veremos más adelante hay autores que dudan de su existencia. Como original se entiende aquí los manuscritos medievales descubiertos en 1755.

significado global, ya que desde el descubrimiento de los textos medievales en 1755, ciertos motivos o elementos aislados del poema son utilizados en textos de propaganda nacional con el fin de apoyar la ideología del momento. Para ello los diferentes autores no visualizan el contexto original sino que aquilatan una serie de valores abstractos avalados por los héroes, valores que más adelante adquieren una importancia tal, que el texto original es relegado a un segundo plano por el proceso político e ideológico. Es éste último el que ocupa el interés primario del discurso.¹²

Sin embargo, centrarse en lo que este autor llama el texto original no es garantía de objetividad porque los textos medievales son también intentos de adaptaciones ideológicas que buscan integrar la nueva escala de valores y la moral cristiana a un contexto mítico anterior al cristianismo, contexto que en su origen no requería de documentos escritos para ser considerado legítimo.

En consecuencia, todo acercamiento a lo “original” es subjetivo y depende de formas interpretativas, dado que tendríamos que referirnos a las tradiciones orales de un “tiempo a-histórico”, cuyo contexto y exactitud lingüística son imposibles de recuperar.

En el presente trabajo abordaremos a los Nibelungos como un fenómeno mítico que llega a nosotros a través de las propuestas románticas.

El redescubrimiento de varios manuscritos de la época medieval por el médico Jacob Hermann Obereit, y el interés que estos escritos despertaron en los románticos no es un producto del azar. Para entender el fenómeno se requiere un conocimiento de las circunstancias especiales de la época y de la condición particular en la que se encontraba Alemania en aquel momento. El año 1755 marca el inicio de una “tradición nibelunga” que, a pesar del tabú que pesa sobre ella desde 1945, no se ha interrumpido. Si bien muchas de las manifestaciones plásticas relacionadas con el tema fueron destruidas después de la guerra (sobre todo aquellas obras públicas que apoyaron la ideología del Tercer Reich como por ejemplo, la serie de frescos de Julius Schnorr que se encontraban en Worms), los manuscritos medievales se conservan hasta hoy.¹³

¹²Lerke von Saalfeld. “Die ideologische Funktion des Nibelungenliedes in der preussisch -deutschen Geschichte”. En Martín, *op. cit.*, pp. 3-4.

¹³ La destrucción de los textos medievales hubiera significado un atentado a la historicidad como ideología. Sin embargo, se aprueba la destrucción de obras de arte después de la Segunda Guerra Mundial como un acto lícito, consecuencia de la condena histórica que pesa sobre la época nazi.

La obra de Richard Wagner, *El Anillo del Nibelungo*, no sólo se inspira en los manuscritos referentes al Canto sino que es una amalgama que conjuga la información de varias fuentes mitológicas. Los Nibelungos deben su popularidad actual a Wagner pues, a pesar de las controversias que giran en su alrededor, logra hacer perdurar el alma romántica a través de la música. Wagner es uno de los pocos artistas que tocan este tema, fundamental para la identidad nacional alemana, que escapa al tabú impuesto después de la guerra.¹⁴

Con todo lo anterior, quiero aclarar que el mito de los Nibelungos es rescatado por los románticos. Sólo a partir de un vínculo con el tiempo que dota a la Historia de espíritu podemos hablar de un alma alemana que se manifiesta a través de un texto literario. A los románticos les debemos nuestro interés por la época medieval,¹⁵ ya que a través de ellos los documentos pertenecientes a otras épocas se insertan en otro contexto y se resignifican.

En el presente trabajo, los Nibelungos serán abordados desde la teoría del mito y sostendremos que, por lo general, las culturas toman de los mitos los motivos que cumplan una función legitimadora sin tomar en cuenta los contextos anteriores ni preocuparse por una coherencia lógica.

Diferenciaremos cuatro contextos a los que se han adaptado los motivos relacionados con los Nibelungos:

- 1- Las tradiciones orales y el contexto de los antiguos germanos.
- 2- Una tradición oral que se fija en un documento poético o literario como parte de un proceso sincrético de adaptación, que busca conciliar dos imágenes del mundo: la germana y la cristiana.

¹⁴ Harald Kimpel y Johanna Werckmeister. "Leidmotive. Möglichkeiten der künstlerischen Nibelungen-Rezeption seit 1945". En Heinze, Joachim y Waldschmidt, Anneliese. *Die Nibelungen, op. cit.*, p. 292.

"[...] über Richard Wagners *Ring des Nibelungen* und dessen Mythenamalgam. Musik wurde für die bildenden Künstler zur Brücke über den Abgrund des thematischen Verschweigens. In dem Maße, wie der direkte Kontakt mit den Inhalten des Liedes verstellt war, bedurfte es der *Ring-Tetralogie* Wagners, um den Stoff wieder kulturell debattierfähig werden zu lassen... (a través del *Anillo del Nibelungo* y su amalgama mítica. La música se convirtió para los artistas en un puente sobre el abismo del silenciamiento temático. La desmedida deformación de los contenidos impidió el acercamiento sin prejuicios a los textos medievales del *Canto* e hizo necesaria la *Tetralogía del Anillo* para rehabilitar el material para el debate.

¹⁵ La noticia del hallazgo de los manuscritos, encontrados por Jakob Hermann Obereit en la biblioteca del conde de Hohenems en 1755, corrió a cargo de Jacob Bodmer, a quien se ha llamado "el redescubridor del Medioevo alemán". Max Wehrli. *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter*. Stuttgart, 1997. También en Ursula Schulze. *Das Nibelungenlied*, Reclam, Stuttgart 1997, p. 278.

3- El renacimiento de los Nibelungos en 1755 y la legitimación de lo alemán como una propuesta que fundamenta un "Ser" a partir del mito nacionalista. El cristianismo trastocado hacia una religiosidad romántica.

4.-Los Nibelungos como arma política del Tercer Reich, el tabú subsiguiente y el confinamiento al ámbito de la germanística.

Capítulo I

El redescubrimiento de los documentos y su interpretación

En 1755, el médico y filólogo autodidacta Jacob Hermann Obereit encontró un manuscrito medieval en la biblioteca del condé de Hohenems, titulado *Das Nibelungenlied* (*El Canto de los Nibelungos*). En 1756, la difusión del hallazgo estuvo a cargo de Johann Jacob Bodmer, quien publicó fragmentariamente el texto bajo el nombre de *Chrimhildens Rache und die Klage*.¹⁶ Algunos años después, en 1767, aparece su segunda obra, *Die Rache der Schwester*.¹⁷ Bodmer es el primero en comparar el canto con la *Iliada*. No sólo dice que se trata de “un tipo de *Iliada* que brota de las Sagas noruegas, entretejida con romances locales”¹⁸, sino que al transcribir la historia en hexámetros busca darle el aura que tienen las obras clásicas para los poetas y literatos de la Ilustración alemana. La propuesta de Bodmer se mueve entre la concepción clásica y la romántica de su época.

Para poder entender la intención y el significado de este extraño fragmento es preciso explicar brevemente el significado de Historia y el de Antigüedad (*Antike*) para los alemanes del siglo XVIII.

El tiempo para los románticos implica la paradoja de una continuidad tocada por la ausencia. Por consecuencia, es muy importante que los Nibelungos hayan permanecido en

¹⁶ *La venganza de Chrimhilde y el Lamento.*

¹⁷ *La venganza de la Hermana*

¹⁸ Bodmer, en Otfried Ehrismann, *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg.* München. Fink 1975, p. 34: “eine Art *Ilias*, von norwegischen Sagen entsprungen und mit einheimischen Romanzen verwebt”.

él por algún tiempo,¹⁹ pues se trata de un fenómeno lingüístico que ha sido tocado por lo inmemorial (ausencia). A diferencia del pensamiento ilustrado que privilegia la observación y el discurso racional, la visión romántica se apoya en la mística y le confiere especial valor a lo intocado. Friedrich Schlegel interpreta el texto de los Nibelungos como una obra que pertenece a un tiempo originario poético que implica un lenguaje puro, un lenguaje antes de la Caída (*poetische Vorzeit*) y el olvido en que cayó el *Canto* hace que no haya sido pervertido por la tradición. Por lo tanto se relaciona con lo sagrado.²⁰

En esta propuesta los Nibelungos son la posibilidad de acceder al "Origen" y el lenguaje es una posibilidad de duración que es capaz de tender puentes entre todos los tiempos. A través del lenguaje perduran lo que llamamos las esencias de las cosas.²¹ Sin embargo, a diferencia de Platón, las esencias aquí no pertenecen al mundo de las ideas puras porque para validarse como "Verdad" tienen que ser vividas. Lo que no es habitado por el ser humano se considera muerto. Sólo en contacto con la memoria y con la imaginación, las ideas adquieren la característica de trascender el tiempo.

La necesidad de vivenciar las ideas (los románticos emplean para esto la palabra *erleben*) obliga a que éstas se inserten en el tiempo y se hagan presentes, pero desafortunadamente el presente no tiene duración. Aquí se nos revela la paradoja de los románticos: la duración sólo se manifiesta en la inmanencia de una evidente ruptura. Empujados por una obsesión de síntesis los románticos buscarán el punto en donde se toquen los contrarios y llegarán a la única conclusión posible: la vida misma, pero entendida no como un ideal sino como una vivencia.

La vivencia (*Erlebnis*) es la conciencia de saberse uno mismo y a la vez siempre otro. Es la creación de un yo cuyo nombre permanente designa lo efímero. Esta individualidad del yo conlleva la conciencia de la muerte entendida como una vivencia límite. La muerte es la unión de los contrarios, el lugar en donde se tocan el Ser y el No-Ser, es el lugar en donde nosotros somos tocados por la ausencia (como el texto de los

¹⁹ El texto medieval del *Canto* se fecha hacia el 1300. El último registro escrito conocido hoy en día data de 1551-1557. Se trata del *Ambraser Heldenbuch* del Kaiser Maximilian y es una referencia muy escueta. Podemos decir que el *Canto* cayó en un olvido que duró 250 años, ya que la tradición oral no tiene tampoco un referente demostrable que abarque este lapso. Ursula Schulze, *op. cit.*, p. 278.

²⁰ Martin, *op. cit.*, p. 8.

²¹ Para Friedrich Schlegel: el lenguaje poético.

Nibelungos). Esta ausencia se entiende por los románticos como un abismo ontológico que permite un re-encuentro o, para expresarlo de manera más radical, un re-nacimiento. Este re-encuentro o re-nacimiento implica un riesgo, pero es también la posibilidad de cerrar el círculo.

Tomemos otro ejemplo de los clásicos de la antigüedad: Ulises. La travesía de Ulises permite que tanto él como Penélope (quien no sale de Itaca) sean tocados por la ausencia. El regreso de Ulises conlleva el riesgo de que el Ulises que emprendió el viaje no sea el mismo que retorna. Las vivencias lo han hecho diferente y, sin embargo, el perro Argos lo reconoce como Ulises. Ulises encierra una esencia que lo hace resistente al tiempo, pues gracias a ella es reconocible y, por tanto, participa de inmortalidad que abraza un abismo: la ausencia.

Hay dos maneras de hacerse inmortal: la que acabo de ilustrar con el ejemplo de Ulises, que se basa en la noción de esencia y de re-encuentro y que es la forma de inmortalidad que privilegian los clásicos alemanes; y la otra, la que encarnan los románticos y que consiste en entregarse al abismo.

El viaje del romántico es un viaje sin retorno, es un riesgo que se toma de cara a la fantasía, al mundo de lo posible. La ausencia en este caso no tiene límite. Sólo podemos conocer el abismo de manera fragmentaria. El fragmento se convierte en la posibilidad de tocar el infinito. Representantes de esta forma de inmortalidad a través del olvido son Novalis y Federico Schlegel. También Bodmer con la publicación fragmentaria de un texto que tenía delante de sí completo. Él mismo declara que jamás podrá publicar el *Canto* en su totalidad por razones estéticas.²²

La publicación de Bodmer no logró despertar gran interés entre los intelectuales de la época. La propuesta es en el fondo un intento por defender la libertad de la poesía y permite la entrada a la imaginación. A diferencia de Klopstock y sus cantos bardos,²³ Bodmer busca relacionar a los Nibelungos con la poesía de tradición oral y, por ende, le atribuye además del aura clásica un valor de índole histórico. La idea de interpretar el *Canto* como una *Iliada* alemana abre la posibilidad, ya durante el siglo XVIII, de ver en el

²² J.J Bodmer. *Chrimhilden Rache*. En Martin, *op.cit.*, p. 5.

²³ *Bardengesänge*, *Idem*.

canto una especie de documento que comprueba la existencia de un tiempo germano-prehistórico que avala la gloria y la grandeza de un pueblo.

Christoph Heinrich Myller²⁴, alumno de Bodmer, publica en 1782 una versión completa de los manuscritos de Hohenems.²⁵ La dedica a Federico el Grande que, apasionado por la cultura francesa, no puede identificarse con el *Canto*. Su opinión es citada con frecuencia: “Ustedes juzgan de forma en exceso ventajosa los poemas del siglo XII, XIII y XIV. Han propiciado su impresión y piensan que son útiles para el enriquecimiento de la lengua alemana. En mi opinión, éstos no valen ni una carga de pólvora y no merecen ser rescatados del polvo del olvido”.²⁶

Los esfuerzos de Bodmer y Myller por fundamentar el alma alemana en el *Canto*, utilizando los Nibelungos como una posibilidad poética para acceder a una religiosidad legitimadora, no tuvieron éxito en Prusia. Después de 1805, cuando los prusianos son vencidos por los franceses en Jena, el sentimiento patriótico, humillado por la derrota, permite que se retome el canto como una posibilidad de expresión nacionalista.

A pesar de que en un principio Prusia no tomó en serio la propuesta, otros reinos, como el de Essen, aplaudieron la iniciativa como un intento heroico por rescatar lo alemán. Además, la obra completa de Myller conlleva la posibilidad de legitimar a la nobleza alemana como una aristocracia guerrera, sugiriendo que los personajes del canto pudieran ser incluidos en los árboles genealógicos. Myller trató de vender el *Canto de los Nibelungos* a la nobleza alemana como un documento legitimador, para financiar la publicación del mismo.²⁷

²⁴ Martín lo escribe de esta forma, pero en el libro de Schulze figura como Christoph Myller. Se trata de la misma persona: un alumno de Bodmer que publica una versión completa del canto en 1782. No hay que confundirlo con Johannes von Müller, un intelectual que se inscribe en la tradición de Bodmer y piensa que el *Canto* podría convertirse en una especie de *Iliada* alemana.

²⁵ El documento en el que se apoya Bodmer es un texto que, posteriormente, se cataloga por Karl Lachmann como el texto C. Después de 1779 aparece en la misma biblioteca de Hohenems otro manuscrito que relata el mismo *Canto* en otra versión. Lachmann lo cataloga como texto A. Myller usa la versión A para la primera parte del *Canto* y la versión C para la segunda. Schulze, *op.cit.*, p. 278-280.

²⁶ “Ihr urtheilt, viel zu vortheilhaft, von denen Gedichten aus dem 12. 13. und 14. Seculo, deren Druck Ihr befördert habet, und zur Bereicherung der Teutschen Sprache so brauchbar haltet. Meiner Einsicht nach, sind solche, nicht ein Schuss Pulver werth; und verdienen nicht aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden.” Ottfried Ehrismann, p. 39. En Martín, *op.cit.*, p. 6.

²⁷ “Manch adliges Haus findet seine Vorfahren, findet Begläubigung seines Adels, die überzeugender ist, als ein halbverfaultes Pergament; historische Begebenheiten, die sich auf Sitte und Gebräuche beziehen...”

Así, tiende un puente entre un pasado fantástico y el presente y le otorga a la poesía un valor *de facto*. Más adelante, Friedrich Schlegel definirá el mito como una entidad en la que la cohesión de los elementos disgregados se debe al ingenio (*Witz*) a partir del cual se manifiesta el Absoluto. El mito es aquí un orden sustentado en la nada, capaz de abrazar la ausencia. En palabras de Schlegel un orden lleno de infinito.²⁸

El contexto medieval queda relegado a un segundo plano, pues la fuerza legitimadora no obedece a una precisión histórica sino que deviene posibilidad de una vivencia poética.

Después de la derrota de Jena, los hermanos Schlegel emprenden una campaña para hacer conciencia de lo propio a nivel nacional y abogan a favor de una lengua alemana común, unificada a través de la poesía. Dicha lengua serviría para demostrar que Alemania es un pueblo unido, soberano, que cuenta con tradiciones y costumbres propias. Friedrich Schlegel interpreta a los Nibelungos como una obra perteneciente a un “tiempo originario poético”; trata a la saga como un retazo de la poesía pura; de poesía antes de la caída.²⁹

El proyecto de los hermanos Schlegel (*Bildungsplan*) es educativo y tiene el propósito de desterrar de una vez por todas el amor a lo extranjero, en especial el amor a lo francés.

Para estos fines los textos medievales encontrados son inservibles, pues sólo algunos eruditos cuentan con la paciencia de analizar los poemas escritos en antiguo alemán.³⁰ Con el propósito de hacer el canto accesible a todo público se había ideado fraccionar el texto en varias obras de teatro.³¹ Queda asentado que en este caso el canto no

(Ciertas casas nobles encuentran a sus ancestros, encuentran la legitimación de su nobleza en algo más convincente que en un pergamino medio podrido, una condición histórica que trata de usos y costumbres...) *Idem.*

²⁸ Javier Arnaldo. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos, Madrid 1987, p. 29-31.

²⁹ Joseph Corner. “Nibelungenforschung der deutschen Romantik”. En Bernhard Martín, *op. cit.*, p. 8.

³⁰ El propio Goethe no se ocupa de leer el ejemplar enviado por Myller en 1782. Lo lee 20 años después, cuando el tema cobra una nueva popularidad. Schulze. *op. cit.*, p. 280. Desde el punto de vista filológico, el alemán en el que están escritos las diferentes versiones medievales se califica como *mittelhochdeutsch*, que es una forma escrita de alemán usada entre los siglos X y XIV, y en el cual existen otras obras como por ejemplo las de Walter von der Vogelweide, o Hartman von Aue.

³¹ En una de las premisas románticas se postula que para lo ancestral se utilice la lírica, para lo clásico la épica y para lo actual el drama.

es ya algo que se rescata de la tradición oral, sino que se trata de una imposición académica educativa, pues el sueño de Friedrich Schlegel era que los Nibelungos fuesen el libro de cabecera de todo estudiante alemán.

A diferencia de su hermano, Wilhelm Schlegel no se desliga de los contextos históricos y plantea que el canto aparece durante el tiempo de las migraciones (*Völkerwanderungen*) y lo presenta como un documento que comprueba el carácter nacional alemán originario. Para él “la poesía no surge de la nada. Primero tiene que suceder algo grande para que pueda haber poetas de lo grande. Poesía e Historia son reflejos de sucesos reales”.³² Sustituye el concepto de “la nada” (*das Nichts*) por “lo grande” (*das Grosse*). Lo grande aquí es la cristalización mítica del Absoluto. El crítico Javier Arnaldo habla de la realidad mítica planteada por Wilhelm Schlegel como una realidad ilimitada en cuanto a figuración mítica (no como una realidad en la inmanencia como concebiríamos la historia). El mito se manifiesta de muchas formas y, en tanto que es libre y es creador, se convierte en la manifestación del Absoluto.³³ Coincide con la visión de los hermanos Grimm que ven en los Nibelungos la revelación del alma del pueblo a través de la poesía. (*Volkspoesie*).³⁴ Interpretan el fenómeno como una hierofanía que se manifiesta en un colectivo, abriendo una de las polémicas más clásicas de los germanistas: si la poesía es la manifestación de lo popular, el escritor de los Nibelungos sólo es un cronista ya que el poeta sería el pueblo.

El vínculo más evidente entre los Nibelungos y lo sagrado entendido como un dogma, lo configura el trabajo de Friedrich Heinrich von der Hagen, un profesor universitario que impartió la cátedra sobre los Nibelungos durante 47 semestres en las universidades de Berlín y de Breslau. Su mayor ambición fue hacer accesible el canto a todo público. Propone una renovación de la épica que conduzca al renacimiento de la lengua nacional³⁵ según el modelo de Lutero. El paralelo entre la traducción de la Biblia y

³² “Erst muss etwas Grosses geschehen, ehe etwas Grosses gedichtet werden soll. Poesie und Geschichte hängen innigst zusammen...”. Wilhelm Schlegel. En Martín, *op. cit.*, p. 9.

³³ Arnaldo, *op. cit.*, p. 31.

³⁴ W. Grimm. “Über die Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen”, en Martín, *ibidem*, p. 10.

³⁵ El proyecto de un lengua en común para todos los alemanes es de Herder. Von der Hagen sienta las bases para una analogía con la traducción luterana de la Biblia en cuanto utiliza el argumento de Lutero de que la

la de los Nibelungos permitió que los Nibelungos se valoren como una “Sagrada Escritura” y abrió la posibilidad de convertirlo en un libro de culto. Tanto Lutero como von der Hagen se inscriben en un proyecto educativo.

A pesar de que Lutero no se veía a sí mismo como literato, su religiosidad es en el fondo una religiosidad literaria. La traducción de la Biblia al alemán, más que un cisma religioso es un parteaguas con respecto a la lengua alemana. Wilhelm Scherer, uno de los bastiones de la historia de la literatura moderna, lo llama el evento literario más grande del siglo XVI.³⁶ Lutero trató de ser fiel al original (*Urtext*) y por lo tanto se basó en versiones griegas y latinas, dejando a un lado los intentos de traducción medievales.³⁷ La Biblia traducida al alemán crea el “alemán luterano” (*Lutherdeutsch*), una propuesta lingüística unificadora que se basa en el lenguaje legal del reino de Sajonia, pero revitalizada a partir de la fuerza expresiva popular. El tono de la obra recuerda el estilo vehemente de San Pablo. La intención de ambos es clara: tratar de tocar a las personas en sus sentimientos y afectos. En ambos, el lenguaje está permeado por la pasión. Lutero explica que lo que lo mueve a escribir es una especie de “furia sagrada”.³⁸

Sin embargo, el estilo de Lutero no sólo es una propuesta pasional, sino que escribe desde la perspectiva del corazón, entendiendo por corazón una síntesis entre el sentimiento, razón y entendimiento. Las paradojas están exageradas, pues la relación que plantea con Dios es una relación personal apoyada en un estado de exaltación individual que embona perfectamente con la propuesta de los románticos. Lutero defiende que las traducciones no deben ser literales, sino que es perfectamente válido que se basen en la fuerza del

lengua debe vincularse al corazón. “Kein anderes Lied mag ein väterländliches Herz so rühren und ergreifen, so ergötzen und stärken als dieses.” (Ningún otro canto puede enternecer el corazón patriótico, ninguno puede conmover y deleitarlo como éste) F.H. von der Hagen *Das Nibelungenlied*. En Martín, *op. cit.* p. 13.

³⁶ W. Grabert y A. Mulo. *Geschichte der deutschen Literatur*, Bayrischer Schulbuchverlag, München, 1973, p. 89 “[...] das grösste literarische Ereignis des 16. Jahrhunderts [...]”.

³⁷ Antes de la traducción de la Biblia de Lutero, existen 17 traducciones previas, en parte fragmentarias, que toman como modelo a *la Biblia Vulgata*. *Ibidem*, p. 90.

“Er könne nie besser beten, predigen, schreiben, als wenn er erzürnt sei. Der Zorn erfrische ihm sein ganzes Blut, schärfe seinen Verstand, rege ihn an.” (No puede rezar, predicar o escribir mejor que cuando está enojado. El enojo le refresca toda su sangre, le agudiza la razón y lo inspira). Birgit Stolt. “Neue Aspekte der sprachwissenschaftlichen Luther-Forschung”. En H.L. Arnold. *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Martin Luther*. Text und Kritik, München 1983. pp. 6-16.

corazón.³⁹ Más que interesarse por una traducción fidedigna, Lutero aspiraba a germanizar la Biblia. Herder observa cómo en los pasajes bíblicos Lutero encuentra siempre la palabra y el ritmo adecuados para despertar la devoción. La Biblia luterana más que una traducción es un documento poético⁴⁰ y por ende consume sin el menor esfuerzo la síntesis entre la verdad revelada y la posibilidad creadora de la poesía.

Von der Hagen tenía intenciones mesiánicas en el sentido cristiano de la palabra. Entre él y Lutero podemos reconocer la misma actitud para con el lenguaje. Quería liberar la lengua de sus influencias extranjeras, purificarla y presentarla no sólo como posibilidad poética, sino como fundamento de una ética nacional. A pesar de que su versión de los Nibelungos tiene serios problemas lingüísticos, el libro de von der Hagen fue propuesto por los hermanos Schlegel como lectura obligatoria escolar.⁴¹

El *Canto de los Nibelungos*, sin embargo, se presta poco para establecer valores morales. Más adelante veremos que se trata de un híbrido que intenta conciliar dos cosmovisiones con diferentes escalas de valores, y que no logra su cometido. Cae en contradicciones irreconciliables. Por lo tanto von der Hagen evita citar el texto cuando enumera las virtudes que tienen supuestamente los héroes. Habla de rectitud, fidelidad, de probidad y hasta de bondad. La parte cruenta la interpreta como un recurso literario para enaltecer y hacer resaltar las virtudes.⁴²

Como consecuencia del plan educativo propuesto por los hermanos Schlegel, el canto formó parte de las lecturas escolares obligatorias en muchas partes de Alemania, y la comparación del texto no sólo con la Biblia sino también con la *Iliada* apoyó la idea de que

³⁹ “[...] Man muss nicht die buchstaben inn lateinischen sprachen fragen, wie man soll deutsch reden... Aus dem überfluss des herzen redet der mund [...] (no debe uno de preguntarle a las letras latinas de cómo hablar el alemán... la boca habla desde el desbordamiento del corazón). Grabert y Mulot. *op.cit.*, p. 91.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁴¹ Schulze, *op cit.*, p. 282. Los textos propuestos para el proyecto educativo de los hermanos Schlegel nunca se imprimieron. En su lugar apareció una versión en pequeño formato hecha por August Zeune como lectura para llevar al frente militar. Esta versión tiene ya el propósito directo de despertar el sentimiento patriótico e implica que Siegfried, símbolo de Alemania, luchará contra el dragón que representa a los franceses.

⁴² “[...] Tugenden, die in der Verschlingung mit den wilden Leidenschaften und düsteren Gewalten der Rache, des Zorns, des Grimmes, der Wuth und der grausen Todeslust nur noch glänzender und noch mannigfaltiger erscheinen [...]. (... virtudes que entrelazadas con pasiones salvajes y con las fuerzas oscuras de la venganza, la cólera, el enojo, la furia y la espeluznante muerte aparecen aún más brillantes y espléndidas...) F. von der Hagen. En Martin, B., *Ibidem*, p. 12.

se trataba de una épica que llevaba de manera inherente las cualidades fundamentales y los valores éticos universales de la nación.

La posición política concedida a los Nibelungos llegó a ser tan fuerte que los personajes del canto se convirtieron en símbolos independientes al texto. Desvinculada de su contexto literario inicial, la figura de Hagen encarnó, por ejemplo, el valor de lealtad pese a que en el relato engaña a Kriemhild y posteriormente asesina a Siegfried por la espalda (un acto de traición evidente para todas las cosmovisiones involucradas). El traidor y asesino por excelencia se convierte así, durante el siglo XIX, en el estereotipo de la fidelidad alemana.

Esta condición simbólica autónoma, fuera de todo contexto original que adquirieron algunos de los elementos del *Canto de los Nibelungos*, ocasionó que la anécdota se relegara a un plano sin importancia e hizo superfluo el hecho de que el *Canto* versa sobre de la caída de los Burgundos y de la venganza de Kriemhild en el palacio de Atila, el rey de los hunos que no tenía un ápice de alemán. Sólo los defensores del antiguo régimen feudal (en su mayoría nobles) no estuvieron de acuerdo con el modelo de von der Hagen y argumentaron que nada tienen que ver los sajones con los burgundos o los bávaros con los hunos.⁴³

Para finalizar este capítulo de introducción, quiero insistir en que la mirada con la que ha sido rescatado el pasado medieval es una mirada romántica. Sólo a partir de ella el descubrimiento de los textos medievales de los Nibelungos en 1755 en Hohenems adquieren una importancia trascendental que refleja un cambio en la concepción misma del tiempo y de la historia propia del siglo XVIII.

El *Canto* no puede desligarse de una nueva religiosidad en la que el nacionalismo desempeña un papel importante. Para los románticos el valor de estos textos radica en su cualidad poética y no en su veracidad histórica. El modelo interpretativo por excelencia que se aplica hasta la fecha, es el sugerido por Johannes Bodmer: la *Iliada*.

El *Canto de los Nibelungos* se manejó como una potencial *Iliada* germánica, haciendo caso omiso del hecho que se trata de la caída de los burgundos y no de un antecedente germánico global. F. von der Hagen trata de hacerlo accesible al pueblo, a través del modelo instaurado por Lutero con la traducción de la Biblia. Esto abrió la posibilidad de elevar el Canto a la categoría de Sagrada Escritura.

⁴³ *Ibidem*, p. 15.

A partir de las tesis estéticas románticas de los hermanos Schlegel, los Nibelungos se convierten en un pretexto para dictar un código ético basado en los personajes del *Canto*. Para ello muchos de sus elementos fueron descontextualizados y adquirieron una simbología propia que no siempre corresponde a la lógica de la anécdota o al contexto de los escritos medievales.

Capítulo II

El Estado-Nación y su legitimación a partir de los Nibelungos

La derrota del la Ejército francés encabezado por Napoleón III en 1871 posibilitó la fundación de un estado alemán, ya que la victoria militar sobre un pueblo que fungía como el modelo de nación para los principados alemanes generó la confianza necesaria para consolidar el ideal de “lo alemán”, no sólo en el ámbito del sueño y de la fantasía, sino también en el mundo real. La propuesta planteada por von der Hagen de legitimar la existencia de un pueblo alemán desde la perspectiva lingüística dejó entonces de ser prioritaria, pues el estado prusiano convirtió el sueño de una unidad germana en una realidad política, la cual buscaba la aceptación de las demás naciones europeas como un Estado-Nación legítimo.

No bastaba ya demostrar una filiación lingüística, sino que el valor del nuevo estado radicaba en poner en práctica utopías universales progresistas. Para acabar con la parte reaccionaria de los pequeños reinos encabezados por los “Fürsten” (una especie de príncipes-gobernadores pseudo-medievales, defensores del antiguo orden político), la tendencia era demostrar una superioridad moral basada en una idea de progreso que, a la vez, incluyera un código de valores inmutables para poder institucionalizar el poder.

Los responsables de esta iniciativa pertenecían a la burguesía que tenía de por sí un problema serio de identidad: no lograba consolidar un vínculo con la tierra, como los campesinos, y carecía de abolengo, como la aristocracia. En lugar de concentrarse en el futuro, desviaron su atención hacia el pasado empujados por el deseo de establecer un origen que los avalara como nobles. Este pasado no podía estar sustentado en hechos históricos, por lo que el intento legitimador escapa hacia el mundo de la fantasía. Mientras que la burguesía no asumiera el poder, la utopía proyectada hacia el futuro era legitimación

suficiente, pero una vez asumido el mando, estos burgueses, conscientes de los peligros que encierra una propuesta revolucionaria en cuanto a la estabilidad del poder, fundan sus élites intelectuales y cambian la bandera del famoso movimiento “hacia adelante” (*vorwärtsstreben*) por la defensa de valores universales e inamovibles.

La actitud pujante del rebelde romántico que rompe las reglas y justifica la exploración de los límites de cara a lo infinito y lo inefable, deja de ser una actitud y se convierte en el símbolo de una condición que busca mantener un estatus que se justifica a través de una tradición ficticia. En lugar de promover los cambios como lo plantea la consigna revolucionaria, los burgueses optan por instaurar un código de valores cuajado en una especie de eternidad abstracta.

A diferencia de Inglaterra, en donde la burguesía es económicamente fuerte, los burgueses alemanes no tienen suficientes recursos como para llevar a cabo sus proyectos. Quedan, por ende, confinados al papel y a la tinta sin influir mayormente en la existencia cotidiana.⁴⁴

Estas propuestas burguesas centran su atención en dos modelos: el primero es el Sacro Imperio Romano Germánico, entendido como un ideal mítico inmemorial perteneciente a los tiempos heroicos. La palabra Imperio se sustituye por la de *Reich*.⁴⁵ Imperio tiene una duración dinástica, mientras que *Reich* alude al reestablecimiento de un tiempo perdido.

La simbología del *Reich* pone de manifiesto la necesidad alemana de compenetrarse con un pasado glorioso al cual hay que redimir. Puede hacerse un paralelo entre la noción de *Reich* y la del Santo Grial: se trata de un símbolo que se instaura a un nivel místico y exige un compromiso moral. El deber de encontrar la copa sagrada equivaldría al deber de instaurar nuevamente una edad de oro. Esta exigencia sacra se

⁴⁴ Esto es un fenómeno típico alemán de los siglos XVIII y XIX. No es sino hasta principios del siglo XX, que los burgueses consiguen tener ingerencia en la vida política. La Revolución Francesa es para los alemanes un fenómeno literario que puede vivirse a través de los periódicos, pero no hay posibilidad alguna de guillotinar a un gobernante, ni siquiera de destituirlo. El estado-nación prusiano es encabezado por el Kaiser Guillermo III que pertenece a la aristocracia, y no por un aventurero como Napoleón.

⁴⁵ En alemán significa riqueza. El *Reich* es algo que como el tesoro de los Nibelungos, está perdido en el tiempo. Es, a la vez, un modelo de gobierno ideal y promesa mítica de re-encuentro. En esta línea de pensamiento podemos distinguir tres gobiernos que reciben el título de “Reich”: el de Carlomagno, el de Guillermo III y el llamado “Tercer Reich” de Hitler. En Martín, *op. cit.*, pp. 123-133.

manifiesta como una obligación militar que tiene la finalidad de provocar un holocausto para acabar con la perversión y degeneración del mundo presente y permitir así la instauración del antiguo orden ideal. El presente se interpreta como una condición negativa, como un mal que hay que destruir.

El otro modelo es el reino de los Hohenstauffen, que coincide aproximadamente con las fechas en que fueron escritos los textos medievales y con el tiempo de las cruzadas. Aquí los hechos históricos se combinan con leyendas populares y con la casa de los Hohenzollern, cuyo principal personaje mítico es Federico Barbarossa, un héroe que permanece dormido en una cueva y le crece una barba roja muy larga. Sólo despertará el día en el que Alemania sea poderosa de nuevo.

La leyenda de Barbarossa es similar a la leyenda del despertar de Brunhilde, un personaje femenino de las tradiciones orales que equivale a la bella durmiente en los cuentos de hadas. Ambos se utilizan como emblemas del despertar de un tiempo ancestral puro, capaz de instaurar un ámbito primigenio no tocado por la "Caída".

La propuesta burguesa tiene un sabor mítico-religioso, pero el vínculo con el pensamiento ilustrado y con la noción de progreso impide que el presente mítico se invoque con rituales y liturgias. Exiliada al ámbito literario, la propuesta encarna en forma de espectáculo. Como ejemplo se pueden mencionar las escenografías operísticas de Richard Wagner, o la obra del dramaturgo Friedrich Hebbel. En general podemos distinguir tres diferentes lecturas del *Canto de los Nibelungos* que funcionan como propaganda política durante la Época Guillermina.

En la primera, Kriemhild ocupa el lugar del personaje principal. Se nos presenta fuera del contexto literario original como una mujer con una religiosidad infantil con dos cualidades: la pureza y el amor. Esta visión se sustenta en la primera parte del *Canto* en donde inocente e ingenua sueña su destino en su recámara y encuentra en el aventurero Siegfried al amor eterno al que será fiel hasta la muerte. Las escenas en donde mata a su propio hijo y a todos sus familiares como un acto de venganza, son relegadas a un plano secundario. Von der Hagen defiende las virtudes de Kriemhild como parte de una religiosidad primigenia (*Urreligion*). Plantea al Medioevo como un tiempo ancestral en el

que los valores morales no habían sido desvirtuados, un tiempo respetuoso del amor caballeresco que es “el espíritu íntimo de esa entrañable bella época”.⁴⁶

Hace contrastar al mundo medieval con la tradición greco-latina y califica a la *Iliada* como una narración bárbara o salvaje pues, según él, sólo relata historias de venganzas, guerras y aniquilaciones. La escena de Héctor arrastrado por el polvo que se encuentra en la épica, ejemplifica para él un comportamiento salvaje, inmoral y reprobable. Los griegos, dice, no tenían empacho alguno en maltratar los cadáveres de los muertos más heroicos.⁴⁷ La *Iliada* pierde aquí su función de ideal arquetípico para convertirse en la viva imagen de lo bárbaro, mientras que lo germano-cristiano se presenta como ejemplo de lo casto y recatado.

Como consecuencia de este cambio de simbología, los ilustradores y artistas plásticos evitan durante esta época el drapeado de los vestidos griegos en la representación de los personajes y echan mano de la imaginación para crear un vestuario pseudo-histórico. Artistas como C. E. Doepler o como Peter Cornelius son un ejemplo clásico de esta visión anti-galesa que privilegia el vestuario de los señores feudales cristianos y las armaduras de los caballeros medievales al estilo del rey Arturo. Además, se desarrolla un gusto por la representación de escenas familiares íntimas y de la ilustración del romance entre Kriemhild y de Siegfried en donde, en consonancia con el Fausto de Goethe, Kriemhild toma el papel de Margarita, Siegfried el del Fausto y Mefisto es protagonizado por Hagen.⁴⁸

Los valores enaltecidos son el ser probo, fiel a la familia y capaz de defender una intimidad. La esencia del alma alemana se encuentra en la capacidad de claudicar en nombre del amor y se defiende la libertad interior en contra de los falsos deberes públicos exigidos por el poder autoritario de los gobernantes (Fürsten). Con respecto al comportamiento de la heroína, en la segunda parte del *Canto* se argumenta que el amor al cónyuge y la lealtad hacia él justifica todo acto violento. La venganza es únicamente la manifestación del más noble de los sentimientos que pueda tener una mujer. El tono lírico

⁴⁶ “[...] der innigste Geist dieser innigen schönen Zeit”. Heinzle, Waldschmidt, *op. cit.*, pp. 60-63.

⁴⁷ “[...] Misshandlung des Leichnams des edelsten Helden...”. *Idem*.

⁴⁸ El grabado H.W. Ritter inspirado en el de P. Cornelius “Hagen und Kriemhild” es un buen ejemplo. Cabe mencionar aquí que Hagen es un personaje plurivalente que no se vincula necesariamente con el mal, sino que forma parte de la propuesta heroica global. Hacia el final de la época Guillermina, Hagen se identifica con Prusia, *Ibidem*, p. 64.

que implica una intimidad familiar o la privacidad de los amantes. se trastoca en grandilocuencia épica gracias a la comparación que hace von der Hagen con la Biblia.

Todas las propuestas pictóricas de la tradición del arte religioso del Cristianismo sirvieron como materia prima para que las propuestas plásticas relacionadas con la germanidad de los Nibelungos se distanciaran de lo cotidiano y adquirieran un aura de sacralidad a partir de la cual pudieran funcionar como posibilidad hierofánica. Temas bíblicos fundamentales como la anunciación, la natividad y la pasión forman parte del repertorio iconográfico utilizado para lograr una visión monumental de los temas representados. Muchas veces Siegfried se representa a la manera de San Jorge que lucha contra el dragón o bien ocupa en las composiciones plásticas el papel de Cristo por haber sido entregado a la muerte por traición.⁴⁹ Kriemhild es la virgen María a la que un sueño, y no el Arcángel, le anuncia el sentido de su destino, o bien se le representa como a Judith, con una espada en la mano o con la cabeza de su hermano Gunther que ocupa el lugar de la cabeza de Holoferno.

Artistas como Julius Hübner, J. Schnorr von Carolsfeld y C. Stilke enmarcan sus representaciones en cenefas con motivos góticos y dorados bizantinos. La arquitectura privilegiada será el estilo gótico cuyas arcadas se utilizan a manera de registro para separar una escena de otra como si se tratara de representaciones de las Sagradas Escrituras. Especial mención merece el Apocalipsis de San Juan que se iguala al holocausto de los Burgundos y cuya cualidad profético-religiosa es transferida a un tema de la literatura secular con aspiraciones legitimadoras. Como bien apunta Lankheit, "ninguna obra poética de la literatura universal ha sido objeto de tantas representaciones pictóricas, como los Nibelungos en las décadas subsecuentes a 1800, ni siquiera Ossian. Sólo podríamos utilizar la Biblia como punto de comparación."⁵⁰

Los intentos de Prusia de unificar los estados germánicos ocasionaron serios conflictos con los Austrias quienes se sentían amenazados, ya que parte de su territorio estaba ocupado por personas de habla alemana. En 1860 sube al trono Guillermo I y,

⁴⁹Se sobrentiende que los personajes del canto se adaptan a los esquemas de composición plástica tradicionales preexistentes: si Siegfried es Cristo, Hagen se convierte en Judas.

⁵⁰ "Soviel ist gewiss: keine andere Dichtung der Weltliteratur ist in diesen Jahrzehnten nach 1800 so oft zum Gegenstand bildlicher Darstellungen geworden, auch Ossian nicht. Nur die Bibel lässt sich zum Vergleich heranziehen.", Klaus Lankheit. "Nibelungen-Illustrationen der Romantik". En Heinze, *op. cit.*, p. 193.

después de un año, pone al mando de su política exterior a Otto von Bismarck, el famoso Canciller de Hierro, cuyo principal objetivo fue deshacerse de la tutela de Austria. El éxito militar alcanzado en Francia, hizo que Prusia se convirtiera más tarde en la primera potencia germánica.

La nueva situación política cambió la interpretación del *Canto de los Nibelungos*. Kriemhild es sustituida por Siegfried como personaje principal y pasa a un segundo plano. Para el nuevo *Kaiserreich*, Siegfried encarna un verdadero programa de identificación nacional, mientras que Kriemhild se convierte en un accesorio que apoya la fidelidad. Después de la victoria prusiana de 1870-71, Bismarck es aclamado como una especie de Siegfried. Se habla del Sieg-Fried del pueblo alemán.⁵¹

El éxito y la euforia de la victoria llevan al estado prusiano a consolidar el poder adquirido. Reclama para sí el catálogo de virtudes elaborado por von der Hagen y lo monopoliza. De ahí en adelante las virtudes son propiedad exclusiva del pueblo alemán y legitiman un nacionalismo que pretende poseer una verdadera "religiosidad": la tenacidad se convierte en la tenacidad alemana, el espíritu emprendedor se convierte en espíritu emprendedor alemán, la eficiencia en eficiencia alemana. etc. La repetición del adjetivo "alemán" adquiere la función de ritual, pues simula un rezo y convierte la propuesta romántica del héroe, que es individual, en una quimera colectiva con características de secta. Lo que en un principio se había planteado como posibilidad dramática y pertenecía al ámbito de los teatros, entra dentro de la cotidianidad y se vive como una condición moral que identifica a un pueblo. El atributo clave para la nueva identidad será lo "férreo" y su máximo exponente, el Canciller de Hierro.

Tanto la forja como el trabajo del herrero son tema recurrente en las antiguas Sagas⁵² y, a pesar de que el *Canto de los Nibelungos* no cuente con una escena específica que involucre a un herrero, la simbología inherente a las espadas de hierro y el trabajo que desempeñan los Nibelungos⁵³ puede relacionarse directamente con el *Canto*. La ópera de

⁵¹ Separar el nombre Sieg-fried en dos partes, alude a la raíz etimológica de la palabra que significa literalmente victoria y paz. Von See, Klaus "Das Nibelungenlied-ein Nationalepos?". En Heinzle y Waldschmidt, *op. cit.*, p. 70.

⁵² Un buen ejemplo sería *Wieland der Schmied*. (*Wieland el Herrero*).

⁵³ La palabra Nibelungo significa habitante de la niebla. En las fuentes medievales como por ejemplo la *Edda*, el Nibelungo es un ser que habita en las entrañas de la tierra (posiblemente una especie de inframundo). En

Wagner se inspira en las fuentes antiguas en donde la elaboración de la espada mágica de Sigurd y su reparación posterior por el Nibelungo juegan un papel fundamental en el mito. Durante la Época Guillermina, la forja se convirtió en sinónimo de transformación y de progreso. El sistema de producción industrial se vinculó directamente a la producción de armas y se aprovechó el lenguaje militar para instaurar una ética del trabajo que embonara directamente con el código de honor de la milicia. Al igual que en el ejército, había también en la industria grados y rangos y se trabajaba por el bien de la nación. Las palabras clave para ilustrar el fenómeno son: la disciplina, el orden, el honor, el ser incansable, buen compañero y fiel a la empresa. La dureza del trabajo ennoblecía al trabajador igual que la dureza del hierro a la espada. La burguesía defendió una actitud dura e implacable como una virtud heroica e instauró un culto nacionalista en el que quedaba claro que Alemania se había superado, se había fortalecido gracias a la dureza con la que se forjó. También en la guerra había que demostrar esta dureza. Ser blandos o mostrar debilidad implicaba ser cobarde.

En primera instancia estaba una voluntad férrea de alcanzar la meta que en el fondo evitaba la empatía con el enemigo. La promoción de empatía con respecto al prójimo es contraproducente en una propuesta militar, ya que si se da una identificación con el contrario, el soldado será incapaz de matar. Aquí se cancela la propuesta romántica del otro, en el que el yo se reconoce a partir de la empatía. Tampoco se sostiene la propuesta moral, pues cambia de responsabilidad individual a una obediencia colectiva en la cual el sentimiento se calificaba como sensiblería y la moral como moralina.⁵⁴ El individuo no se apoya ya en sí mismo sino que es producto de la forja y tendrá la función de Balmung, la

algunos casos se describe como un enano que se dedica a trabajar el metal. Produce objetos no sólo de hierro sino también de oro. Los Nibelungos están en posesión del oro del río Rhin que le robaron a las ondinas y que por razones del destino y del azar y de la destreza del héroe, cae en manos de Siegfried. Nibelungos se les llama a los reyes de los burgundos sólo en el verso final del canto. También se habla de los *Nibelunges helde* (héroes nibelungos) cuando se preparan a viajar al reino de Atila (verso 1523). En el *Antiguo Canto de Atila*, Nibelungo equivale a burgundo cuando Atila quiere despojar a los reyes de su tesoro. Parece ser que la palabra designa al poseedor del tesoro. Hagen menciona el nombre por vez primera cuando habla de las hazañas de la juventud de Siegfried. Se refiere al tesoro de los Nibelungos, a la espada de los Nibelungos y al país de los Nibelungos, *Nibelunges horde*, *Nibelunges swert* y *Nibelunge lant* (versos 87-88). El lugar en donde se encuentra Brunhilde también se nombra como lugar de los Nibelungos en la aventura 8. Ursula Schulze propone que el nombre simboliza un vínculo con el tesoro y nibelungo es aquel que lo posea o el sitio de su origen o el punto donde éste se encuentre. Schulze, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁵⁴ Norbert Elias, *op. cit.*, pp. 271-273.

espada de Siegfried. Norbert Elias pone como ejemplo la novela de Rudolf Herzog, *Hanseaten*, en la cual el protagonista se aterra ante la posibilidad que su hijo, el heredero de su negocio, tenga un carácter suave como el de su madre cubana⁵⁵. Primero, dice el protagonista de la novela, “mi hijo debe de convertirse en lo que yo quiera. De esto no puedo desviarme. Su carácter debe definirse hacia un lado: el mío. No hay pensamiento más aterrador para mí que la que el dueño de mi empresa sea un debilucho.”⁵⁶

Observamos un cambio en cuanto a la concepción misma de héroe. Ya no se trata de un personaje ejemplar cuya condición épica revela el alma de un pueblo o de una época. En 1914, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, Gustav Roete, uno de los germanistas más prominentes de aquellos tiempos, pronuncia un discurso el día del cumpleaños del Kaiser en que da a entender claramente el nuevo rol del héroe: “El ambiente democrático de nuestro tiempo ha distorsionado irónicamente la palabra héroe porque no puede perdonar la verdad incómoda que los múltiples de cero que son el pueblo, sólo pueden ser grandes si son presididos por el número completo que es el héroe.”⁵⁷

Esta declaración es una distorsión de una cita de Goethe que declara: “toda poesía nacional que no reposa en lo original-humano (los sucesos de los pueblos y sus pastores cuando ambos representan a un solo individuo), tendrá que caducar”.⁵⁸ Para Goethe los pastores equivalen a los reyes y corresponden al héroe indispensable en toda épica. No son sólo los sucesos heroicos sino la epopeya que surge en y con los sucesos, lo que hace que los hechos se conviertan en la historia que, a su vez, permite la consolidación de una identidad nacional.⁵⁹ En la visión de Goethe, la poesía juega un papel preponderante,

⁵⁵ En la novela se usa el calificativo *weichmütig*, un término difícil de traducir que puede vincularse al catálogo de virtudes de von der Hagen, pero no al código moral monopolizado por el estado prusiano. Lo suave equivale a lo débil y es un defecto.

⁵⁶ Con debilucho me refiero a la palabra *Schwächling* que puede interpretarse aquí como lo no heroico.

⁵⁷ “[...] die demokratische Stimmung unserer Zeit das Wort Held ironisch verzerrt, weil sie die unbequeme Wahrheit nicht verzeihen kann, dass die vielstellige Null ‘Volk’ erst dann etwas grosses wird, wenn die ganze Zahl, der Held, an die Spitze tritt”. Franz von Liszt, “Deutsche Reden in schwerer Zeit”. En Martín, *op cit.*, pp. 19-20.

⁵⁸ “jede Nationaldichtung müsse schal werden, die nicht auf den Menschlich-Resten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihre Hirten, wenn beide einen Mann stehen”. Klaus von See, “Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?”. En Heinzle y Waldschmidt, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁹ *Idem.*

mientras que en el discurso de Roete ni la literatura, ni el pueblo, sino únicamente el héroe tiene la capacidad de engendrar un mito legitimador. Esto no cambiará después de la Primera Guerra Mundial, aunque la interpretación del *Canto de los Nibelungos* no pueda ser la misma, toda vez que se cancela la monarquía alemana en 1918. En mi opinión, el fuero exagerado que se le otorga al héroe a fines de la época Guillermina favoreció el surgimiento de un líder omnipotente como lo fue el Führer.

La derrota alemana obliga a que la simbología de Siegfried sea revisada y adaptada a las nuevas condiciones políticas. En lugar del héroe del sol con la victoria en la mano, aparece el caudillo muerto a traición por una puñalada en la espalda. Según Adolf Hitler, el pueblo alemán luchaba con arrojo y tenacidad cuando fue traicionado por la “chusma” del partido político y le clavaron la daga en la espalda.⁶⁰ El traidor Hagen no se menciona como responsable y la culpa recae sobre la daga o el cuchillo.

Retomemos a Hagen como figura heroica. Siempre fue controvertido. Es el responsable de la muerte de Siegfried, pero a la vez se perfila como un incondicional de su dama y, por lo tanto, personifica el código caballeresco que von der Hagen califica como “el espíritu íntimo de esa querida época”. Por esta razón, el papel de Judas sólo es una parte de su simbología y no necesariamente la más importante. En su ensayo “Dos veces Hagen”,⁶¹ Heinzle analiza con detalle las dos caras de este personaje y concluye que durante las guerras mundiales el ejemplo a seguir para el pueblo alemán lo encarnaba Hagen como personaje principal del *Canto*. Se trata de la época en que se privilegia la segunda parte del canto, en la cual Hagen es el héroe indómito que triunfa sobre su enemigo más allá de la muerte. Para Prusia, Hagen tiene la función de guardián del honor y tiene el privilegio de ser el emblema para la misma Alemania. Franz von Liszt habla de un

⁶⁰ “Wer damals mitkämpfte, das waren die parlamentarischen Strauchdiebe, dieses ganze politische Parteilagersindel. Im Gegenteil, während wir in der Überzeugung kämpften, dass nur ein siegreicher Ausgang des Krieges allein auch in Südtirol dem deutschen Volkstum erhalten würde, haben die Mäuler der Ephitalklasse gegen den Sieg so lange gehetzt und gewühlt, bis der kämpfende Siegfried dem hinterhältigen Dolchstoss erlag”. Wunderlich, W. En Martin, *op cit.*, p. 22.

⁶¹ J.Heinzle. “Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung”. En Heinzle, Waldschmidt, *Die Nibelungen, op.cit.*, pp. 21-29.

Hagen feroz, orgulloso y violento en las armas como símbolo de Prusia-Alemania y de Volker, el trovador hábil en el canto y en la guerra como símbolo de una Austria-Hungría.⁶²

Para 1918 la vivencia de la guerra vuelve a insertarse en el fenómeno literario en la Alemania derrotada. Norbert Elias divide las obras literarias propias de la República de Weimar en dos categorías: a favor o en contra del movimiento armado.⁶³ Hablaremos en esta ocasión sólo de la literatura en pro de la guerra, pues el *Canto de los Nibelungos* apoya esta tendencia. Aquí no se trata de suavizar el aspecto terrible de la guerra, sino que se relatan escenas infaustas con un gusto especial por el morbo y el amarillismo. La violencia se exagera hacia lo heroico y adquiere dimensiones cósmicas. La vivencia como vínculo con la verdad postulada por los románticos se rebasa a sí misma por perderse en el exceso. Se convierte en una forma de acceder a un estado distendido de la realidad en el que las fuertes cantidades de adrenalina liberadas en el cuerpo por la sensación de terror, el dolor o la rabia logran producir estados colectivos de éxtasis. No se trata de una experiencia mística que reconcilia al hombre con el origen. Esta religiosidad se niega a tocar la indefinición, que los griegos llamaron caos, donde el ser toca el umbral del mundo de lo posible arriesgándose al “no ser”. Hablamos aquí de la exacerbación del ser por medio de lo definido; es decir: el ser se engrandece a través del culto, un orden ritual encaminado a comprometer a los participantes con el orden instalado en lugar de liberarlos. Este orden equivale al canon establecido durante la Época Guillermina;⁶⁴ pero esta vez no basta reiterar una identidad a través de la repetición de algún atributo. La incapacidad de aceptar la derrota hace que la vida se conciba como una lucha frontal en contra de las circunstancias del presente. El guerrero prefiere morir antes que claudicar porque ese es su destino y su vocación última. Las palabras claves son *fidelidad hasta la muerte*, no al hombre, a la razón o al infinito, sino a un orden establecido.

El pensamiento humanitario se declara en bancarrota, ya que se cancela toda ética y todo sentido. Sin más propuesta que la muerte misma, como el holocausto de los Burgundos, el Apocalipsis exige una auto-inmolación para permitir una purificación del

⁶² F. v. Liszt, “Von der Nibelungentreue”, in “Deutsche Reden in schwerer Zeit”. Zentralstelle für Volkswohlfahrt. Carl Heymanns, Berlin 1914. En Martín, *op. cit.*, p. 19.

⁶³ N. Elias, *op. cit.*, pp. 274-281.

⁶⁴ La dureza y el ser implacable son también aquí la palabras claves y el catálogo de virtudes está igualmente monopolizado por el Estado.

cosmos. Se valora la sangre y se desdeña el intelecto. El sinsentido avalado por una actitud bélica que no tiene dudas porque ha perdido el porqué y el para qué, acredita un comportamiento agresivo sin motivación alguna. El hombre se reconoce instrumento de una fuerza cósmica allende sí mismo. Lo heroico consiste en una actitud implacable ante una misión que hay que cumplir con frialdad y arrojo. La objetividad como una forma de alcanzar una verdad universal e inamovible más allá de los cambios propios del sujeto, fundamentan en este caso una ética en la que el personaje es heroico porque por voluntad propia impide que el horror de la guerra y de los actos de violencia perpetrados por él mismo sean producto de una subjetividad pasajera. La voluntad del destino tiene que ejecutarse y matar es un deber que hay que cumplir bien y a fondo. El hombre es parte de una maquinaria y el actuar sin motivo propio permite que después de las atrocidades cometidas pueda seguir siendo "recto y honorable".

La propaganda política aprovecha que Hagen, en el *Canto de los Nibelungos*, sea sólo un vasallo y no tenga la responsabilidad del liderazgo. Su mérito radica en ser fiel a su estirpe y acatar la voluntad real más allá de sus intereses personales.⁶⁵ En la segunda parte, Hagen no quiere ir a visitar a Kriemhild y advierte a los burgundos del peligro que encierra esa empresa. Sin embargo, los reyes deciden y Hagen obedece en total apego al deber de un vasallo. Comparte la culpabilidad de su estirpe por pertenecer a ella, pero a la vez se conserva puro. Su grandeza radica en la solidaridad para con su rey en la cual se muestra incorruptible.

Este modelo funcionó para la burguesía, por cuanto les brindaba la oportunidad de destacar como héroe sin pertenecer a la nobleza o tener que destacar por mérito propio. La fidelidad no es más entendida como una virtud del sentimiento, sino como una reacción mecánica incondicional, producto de una templanza del carácter. El hombre ha dejado atrás sus cualidades humanas y se ha transformado en una espada empuñada de manera fría y calculada por el líder. En una institución como la S.S. se exigía incondicionalidad absoluta hasta la muerte en aras del bien común. Este bien común no es un valor sino una abstracción al vacío, un absoluto que puede ser reemplazado por cualquier otro absoluto

⁶⁵ Tal pareciera que Hagen, como personaje, se reduce a una función cósmica sacrificando su condición de ser humano o de persona. Sin embargo, si leemos los textos medievales con atención, nos daremos cuenta que no necesariamente es así. Finalmente la negativa de todos a entregar a Hagen a Kriemhilde provoca la muerte de todos y cada uno de los burgundos. Más bien encarna a un hombre regido por las leyes paganas que, no por ser ajeno a la moral caballerisca, tiene que renunciar a sus intereses personales.

abstracto, como por ejemplo la justicia, la verdad o hasta la libertad, ya que como el mismo personaje del *Canto*, Hagen, está descontextualizado. El nuevo héroe pertenece a una hermandad masculina y su voluntad de poder no es convertirse en líder, sino permanecer como vasallo dentro de una organización que sólo puede triunfar en el fracaso, porque lo heroico se revela sólo en situaciones límite y, por lo tanto, se sustenta en el último de los absolutos: la muerte.

Parece ser que la veneración hacia Hagen llegó a tal grado que se veía en Himmler un Hagen vuelto a nacer.⁶⁶ El surgimiento de un líder con mando suficiente para liberar a todos los vasallos de sus responsabilidades éticas salvo la última que se traduce en obediencia ciega, no tolera la mínima posibilidad de contradicción. El *Führer* es también un absoluto. Cualquier comparación con figura heroica alguna lo hubiera puesto en entredicho. No puede pertenecer a ningún arquetipo mítico ya que él se erige como modelo primigenio. Hans Naumann entendía la figura de Hitler como el cumplimiento de la profecía del *Canto*, es decir una cancelación del modelo mítico a favor de la creación de un nuevo orden, donde el *Canto* convertido en una especie de Antiguo Testamento, sólo tendría sentido desde la mirada mesiánica de una nueva propuesta: una épica hitleriana. Al respecto, dice Naumann: “Seguramente llegará en el Tercer Reich la hora de la salvación pues, asilada en un sólo hombre, la historia de su aparición posee una épica nacionalista de estructura ancestral, emparentada con el primer reino (*Reich*) perdido; sólo es necesario verterlo en versos.”⁶⁷

Para las estrategias militares, el canto jugó un papel importante ya que proveyó de nombres los operativos bélicos, costumbre que ya durante la Primera Guerra Mundial fue muy popular. Los operativos se llamaban: Ofensiva Hagen, Posición Brunhilde, Movimiento Albrecht, etc.⁶⁸

⁶⁶ Klaus von See, “Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?” En Heinze, Waldschmidt. *Die Nibelungen*, op. cit., p. 92. “Offenbar ging die Verehrung Hagens sogar so weit, dass man Himmler als einene wiedergeborenen Hagen sah.”

⁶⁷ Hans Naumann, “Das Nibelungenlied, eine staufische Elegie oder ein deutscher Nationalepos?”. En Martín, op. cit., pp. 23-24. “Im Dritten Reich wird gewiss die erlösende Stunde schlagen, es besitzt ja in dem einzigen Manne und in der Geschichte seiner Erscheinung ein Nationalepos ältester Struktur, dem verlorenen des ersten Reiches verwandt, man braucht es nur in Verse zu giessen.”

⁶⁸ Von See, Klaus. “Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?”. En Heinze, Waldschmidt, *Die Nibelungen*, op. cit., p. 79.

Quizás el ejemplo de propaganda política nacional más citado por los estudiosos de la recepción de los Nibelungos, sea el discurso pronunciado por Hermann Goering el 30 de enero de 1943, con motivo del décimo aniversario de la toma de poder.⁶⁹ Para esas fechas el jefe de la Luftwaffe se encontraba en un aprieto, debido al desacuerdo con el *Führer* en cuanto a la estrategia militar a seguir. Goering era de la opinión que había que llegar a un acuerdo con Inglaterra para evitar una guerra masiva en Europa, pues le parecía un riesgo demasiado grande. Además, la sexta armada había tenido importantes bajas en Estalingrado. En su discurso compara el desastre de Stalingrado con la sala en llamas del rey Atila descrita hacia el final del Canto. El uso de un mito para insertar la derrota dentro de un contexto cósmico glorificador, se ha interpretado como un acto perverso. Ante la inevitable derrota, la sexta armada se encontraba en una situación desesperada, pero Goering en vez de aceptar el fracaso, enaltece la situación, pues interpreta la tragedia como un sacrificio ritual en el que los soldados supuestamente se sacrifican en el altar de la Patria. En ningún otro discurso queda tan claro qué es lo que se esperaba de los vasallos y cuál era la última esperanza. En caso de que fuera necesario todo el pueblo alemán se sacrificaría en nombre de la voluntad de un destino que había hecho grande al *Führer*:

“(los Nibelungos)... también ellos se encontraron en un salón incendiado y lleno de fuego y calmaron su sed con su propia sangre -pero lucharon y lucharon hasta lo último. Una batalla como ésta ruge allí hasta hoy, y cada alemán tendrá que pronunciar aún dentro de mil años la palabra Stalingrado con un escalofrío sagrado y recordar que ahí, en última instancia, Alemania puso el sello para la victoria final.”⁷⁰

La agresión en contra de la Unión Soviética fue un factor determinante para la derrota alemana. Una vez finalizado el conflicto armado, los Nibelungos desaparecieron del ámbito socio-político; muchas de las obras pictóricas que ilustraban la mitología, como los cuadros que adornaban el palacio municipal de Worms, fueron destruidos. Ante la contundencia de la realidad, el modelo mítico perdió vigencia. Sólo sobrevivió gracias a la propuesta operística de Wagner reducido a una propuesta cultural de la que participa la

⁶⁹ Krüger, Peter. “Etzels Halle und Stalingrad: Die Rede Görings vom 30.1.1943”. En Heinze, Waldschmidt, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁰ “Auch sie standen in einer Halle von Feuer und Brand und löschten den Durst mit eigenen Blut - aber kämpften und kämpften bis zum letzten. Ein solcher Kampf tobt heute dort, und jeder Deutsche noch in tausend Jahren muss mit heiligen Schauern das Wort Stalingrad aussprechen und sich erinnern, dass dort Deutschland letzten Endes doch den Stempel zum Endsieg gesetzt hat.” *Idem*.

germanística y el interés por plantear una teoría acerca de los mitos. En este último contexto, el Canto forma parte de un fenómeno universal y no se vincula a un estado nación en específico, sino a análisis filológicos, lingüísticos y estructurales con aspiraciones científicas.

Concluimos este capítulo afirmando que la creación de un estado alemán relajó un poco la obsesión por fundamentar la condición nacional a partir de una propuesta lingüística y las condiciones sociopolíticas adquirieron una mayor importancia. El afán por parte de la burguesía de establecer un modelo legitimador permanente hizo que elementos y personajes del Canto se desvincularan de su contexto original y funcionaran como un sistema de símbolos para avalar un código de virtudes inamovibles y universalmente válidos. El primero en elaborar un catálogo de virtudes morales usando como base a los Nibelungos, fue von der Hagen quien anteriormente había hecho una analogía entre la Biblia y el *Canto de los Nibelungos*, abriendo así la posibilidad que la obra pudiera tener el valor de una Sagrada Escritura. Este catálogo no se apoya en la obra original ya que trata de defender valores cristianos como el amor y la bondad, labor difícil, ya que el *Canto* original se rige por una propuesta diferente.

En la manera de acercarse al fenómeno de los Nibelungos, observamos tres propuestas interpretativas diferentes: en la primera el personaje principal es Kriemhild y el valor más alto es el amor. En la segunda, el personaje principal es Siegfried y el valor mayor es la victoria. Posteriormente esta victoria es traicionada y Siegfried se convierte en víctima y ofrenda a causa de una traición, por la cual es igualado a Cristo. En la tercera, el personaje principal es Hagen, el vasallo, y el valor más importante es la fidelidad.

Desde la perspectiva socio-política, el catálogo de virtudes es monopolizado por el Estado Prusiano y utilizado para motivar a la población en apoyo a sus tendencias expansionistas. Las virtudes son adjetivadas como alemanas y se convierten en una particularidad exclusiva de la identidad nacional. Lo férreo, como metáfora de la industrialización de la actividad militar y del progreso, se convierte en la clave de una moral nacional en la que el hombre es moldeado y templado en la forja como si fuera Balmung, la espada de Siegfried.

La abolición de la monarquía alemana en 1918 y la negativa de aceptar la derrota, hace que la frustración y la rabia que sienten los vencidos se inserten en la segunda parte

del *Canto* que trata acerca de una venganza y adquiere dimensiones mítico-cósmicas. La guerra es vista como una forma de consumir un holocausto purificador para reestablecer un tiempo puro, primitivo y arcaico, a partir de la noción de *Reich* (una especie de vínculo perdido parecido al Santo Grial). El modelo a seguir es el ocaso de los Burgundos que, en la segunda parte del canto, son llamados "los Nibelungos". Este proyecto culmina con la derrota de la sexta armada alemana en Stalingrado y con el discurso pronunciado por Hermann Goering, quien iguala a la ciudad en llamas con el incendio de la sala de Atila. Lo contundente de la derrota real cancela la vigencia de la imagería mítica de los Nibelungos. Después de 1945, el *Canto* desaparece del escenario socio-político y es confinado a la cultura y a las artes y sobrevive gracias a la propuesta musical de Richard Wagner.

Capítulo III

Los Nibelungos después de 1945

Casi todas las propuestas interpretativas posteriores a 1945 se concentran en los textos medievales. El abuso al que fue sometido el tema a partir de la descontextualización de sus personajes y algunos de sus elementos, transformó a los personajes en lugares comunes, en una especie de clichés de la iconografía propagandística. Por esta razón, B. Martin⁷¹ puede distinguir motivos que, a pesar de las diferentes propuestas interpretativas y las manipulaciones retóricas, no cambian, como por ejemplo el dragón que siempre es la fuerza que amenaza la unidad alemana, o el tesoro que es la riqueza de la Nación que está perdida y debe ser encontrada y reinstaurada. El *Canto*, interpretado como una colección de imágenes listas para ser utilizadas en alguna contingencia nacional, ha sido fuertemente criticado después de la Segunda Guerra y los estudiosos han hecho un esfuerzo para separar los textos medievales de sus múltiples lecturas interpretativas. Por lo general, tratan de basarse en las versiones del *Canto* pertenecientes a los siglos XII y XIII y de reconstruir el contexto original. Así han hecho del fenómeno una propuesta hermenéutica que lo confina al ámbito de la Academia de donde, irónicamente, salió. Sólo que las condiciones sociopolíticas actuales no permiten que se convierta de nuevo en una lectura escolar obligatoria. Cuando llega a mencionarse en las aulas se hace desde un contexto de cuento de hadas o de una colección de cantos heroicos editados para niños y ya no como una especie de lectura sagrada.⁷²

⁷¹ Martin. *op. cit.*, p. 29.

⁷² Walter Seitter. *Das politische Wissen im Nibelungenlied*. Merve, Berlin 1990, p. 52.

Sin embargo, no podemos separar del todo el texto de sus propuestas interpretativas, ni siquiera de cara a una ciencia como lo es la germanística, pues cada acercamiento obedece al contexto desde el cual se habla. Este contexto no es específico sino que es global e incluye muchos campos, como por ejemplo, la historia, la situación sociopolítica, la ideología, etc. La pretensión de reconstruir un contexto perdido en el tiempo, como lo es la vida durante el siglo XII, es una fantasía utópica.

Para lograr un acercamiento polifacético multidisciplinario al Canto de los Nibelungos he escogido, en esta propuesta, abordarlos desde el ámbito mítico, no para restaurar el vínculo con lo divino como lo tenemos entre los románticos, sino para analizarlo desde la perspectiva de la teoría del conocimiento. Sigo aquí la propuesta elaborada por B. Martin que, a su vez, se apega a la teoría de Hans Blumenberg,⁷³ para quien es un fenómeno receptivo que no puede deslindarse de las vivencias de las diferentes épocas y sociedades y, por lo tanto, incluye todos los campos y todos los aspectos de la vida misma. Otros autores que han trabajado con el mito de forma parecida son Mircea Eliade, Rudolf Otto, Georges Dumézil y Joseph Campell, entre otros.⁷⁴

Esta visión contrasta claramente con las propuestas lingüísticas o literarias que interpretan al mito en su versión escrita como algo fijo y definitivo que consolida una obra de arte resistente al tiempo, pues no propondré al texto como obra literaria. Independientemente del valor estético, el *Canto* será abordado desde la perspectiva del mito y todas las versiones, incluso las chuscas como la de Joachim Fernau, *Disteln für Hagen*,⁷⁵ o los comentarios humorísticos de Lorient⁷⁶ con respecto a la ópera de Wagner, serán usadas de manera indiscriminada para evitar una jerarquía.

El tabú del cual fue objeto el *Canto*, especialmente durante los primeros años de la posguerra, sumió al mito en un silencio que devela un esfuerzo por ignorar el fenómeno que reemplazó, durante la Guerra Fría, a los ideales heroicos nacionales con un imaginario promovido por los medios masivos de comunicación, mediante el cual se suplió la ausencia

⁷³ Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996, pp. 329-359.

⁷⁴ Escapa a las intenciones de este trabajo desglosar las propuestas de cada uno de ellos.

⁷⁵ Joachim Fernau. *Disteln für Hagen. Bestandaufnahme der deutschen Seele*. Ullstein, Berlin 1966.

⁷⁶ Lorient. *Lorient erzählt Richard Wagners Ring des Nibelungen am Beispiel der Aufnahme von Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker*. Polygramm Literatur, Hamburg 1993. (C.D.)

de héroes con conceptos teóricos políticos; éstos dividieron a Alemania en dos partes: la República Democrática Alemana (DDR) que se apoya en una idea internacional de corte socialista y la República Federal Alemana (BDR) que proyecta sus ideales en una noción europea global con una dinámica capitalista. En el campo del arte, se privilegian las propuestas abstractas y, por lo tanto, la anécdota vinculada a las propuestas figurativas resultan inadecuadas.⁷⁷

Después de 1945, el acercamiento artístico al fenómeno de los Nibelungos es prácticamente inexistente. Las pocas referencias que tenemos muestran una actitud irreverente con respecto al mito y a la condición de lo sagrado. Ulrich Schulte-Wülwer enumera algunos ejemplos y llega a la conclusión de que el *Canto de los Nibelungos* durante la posguerra no se ilustra sino que se caricaturiza.⁷⁸ Los medios masivos de comunicación trataron de cubrir la demanda de entretenimiento, característica de la industria cinematográfica y televisiva, con temas heroicos salidos de los Nibelungos. Curt Linda⁷⁹ intentó comercializar de una manera apolítica el canto en dibujos animados, pero al competir directamente con los superhéroes de las producciones estadounidenses, sucumbió ante las propuestas de mitos artificiales sin carga histórica importante, como por ejemplo

⁷⁷ Saltzman, Lisa. *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, citado de la traducción de Thompson, Joseph. *Blasphemy on Our Side: Fates of the Figur in Postwar German Painting*. Cambridge University Press, New York 1990, p. 13. Günter Grass comenta en un discurso publicado en el periódico *Die ZEIT* (10 de mayo de 1985): "When I moved to Berlin as a young sculptor in January 1953, the arts were in some danger of drifting into vapidness... In visual art Modernism was very much to the fore, but only on the condition that it presented itself in an abstract form. All that unpleasantness was safely behind us, and the less that was seen of it the better. Ciphers yes. Ornaments, by all means. Material and structures galore. Pure form. Just nothing too explicit, that was all: nothing that might hurt. There was no Dix, no Kirchner, no Beckmann, to force the remembered horror into the picture." (Cuando me mudé a Berlín como un escultor joven en enero de 1953, las artes estaban en peligro de convertirse en insulsas... En el arte visual, el Modernismo llevaba la delantera, pero sólo con la condición que se presentara en forma abstracta. Todo lo desagradable estaba detrás de nosotros de manera segura, y cuanto menos se mostrara de ello, mejor. Cifras, sí; adornos, seguro. Estructuras y material en abundancia. Forma pura. Nada demasiado explícito, eso era todo: nada que pudiera doler. No había ningún Dix, ni Kirchner, ni Beckmann para forzar el horror hacia la imagen.

⁷⁸ Schulte-Wülwer, Ulrich. "Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts", Giessen 1980, p. 97. En Heinzle y Waldschmidt, *op. cit.*, p. 287.

⁷⁹ Hago referencia a una serie producida por la televisora alemana ZDF, en 1976, que fue vendida a más de 40 países, titulada *Die Nibelungen oder was Richard Wagner nicht wusste* (*Los Nibelungos o lo que no sabía Richard Wagner*).

Trazan, donde se alude a una fantasía infantil de omnipotencia totalmente esquematizada, a la cual le estorba una tradición nacionalista que culmina en holocausto.⁸⁰

Desde el punto de vista artístico observamos un rescate del material silenciado por el tabú, sólo a partir de la segunda mitad de la década de los setenta. La propuesta parte del minimalismo, del arte abstracto y del arte conceptual, y se deriva de una conciencia incapaz de generar o de vincularse a lo sagrado-mitológico de forma espontánea. Artistas plásticos, como Edward Kienholz o Anselm Kiefer, hurgan verdaderamente en los escombros del mito demolido para consolidar una propuesta. Por ejemplo Kienholz, un artista estadounidense que vive en Berlín, visita a ropavejeros, pepenadores, tianguis y mercados de pulgas con el objeto de acceder al mito del pasado porque, observa, “para mí es una forma de ilustración (*Bildung*) y una orientación histórica. Descubro los resultados de imaginarios en aquello de lo que la sociedad se ha deshecho.”⁸¹

En sus excursiones el artista se encuentra con los restos del aparato propagandístico del fascismo, como pueden ser las condecoraciones caídas en desgracia, como el famoso *Mutterkreuz*⁸², o algunos fragmentos de una realidad cotidiana que existió a la sombra de los grandes discursos políticos. En sus instalaciones utiliza aparatos radiofónicos de la época y los relaciona museográficamente con una especie de monumentos femeninos que él mismo crea con el material rescatado. Dos lavaderos condecorados con el *Mutterkreuz* colocados sobre un pedestal se llaman “Brunhilde”; otro monumento que involucra una mesa de cocina, se llama la hija del Rhin. Usa la música de Wagner como el estereotipo del algo “grande” que sale de la radio.⁸³ Utilizar la obra de Wagner como sinónimo del

⁸⁰ Si analizamos los dibujos animados que manejan la televisión actual y los juegos cibernéticos, nos encontraremos con nombres de personajes míticos con los que se identifican los televidentes o en su defecto los jugadores, como Hércules o Thor o Sansón, que son perfectamente intercambiables pues no se adscriben a ningún contexto cultural identificable. Se trata del manejo de un sueño de poder a través de un nombre cualquiera.

⁸¹ Harald Kimpel y Johanna Werckmeister. “Die Akustik des Faschismus”. En Heinzle, Waldschmidt. *Die Nibelungen*, op. cit., p. 293.

⁸² Durante el Tercer Reich, Hitler premió a las mujeres que tuvieran más de cuatro hijos con esta condecoración. Partía de la idea de que “la Patria necesita hijos”. Kienholz alude con esta condecoración convertida en basura, a un ideal femenino propuesto por la propaganda nazi que en algunas partes del mundo no ha sido cancelado del todo.

⁸³ El autor expone aquí que generar ideales ajenos a la realidad cotidiana, relacionados con la grandeza de algo perdido pero rescatable, es una tendencia alemana. Todo soldado alemán que participó voluntariamente

nacional-socialismo no es nada nuevo, pero Kienholz escapa a esta propuesta porque su instalación es interactiva. La música sólo suena si el espectador se coloca en el escenario, de tal manera que complete el anillo y cierre el circuito eléctrico que conecta el radio, con lo que sugiere que toda propuesta necesita de un sujeto vivo para concretarse. Escapa con esto al arte abstracto y materializa el Anillo de cara a la vida concreta.

Otro acercamiento estético al fenómeno, es el del artista Anselm Kiefer. Se hizo famoso en 1969 cuando era estudiante de leyes y se tomó fotografías en atuendo de jinete saludando a la manera nazi con el clásico brazo levantado, como un acto de rebeldía con respecto al tabú instaurado en 1945. El gesto detenido en la fotografía se convertía en algo ridículo, que ponía en evidencia el absurdo de una prohibición que imperaba desde hacía más de 20 años.

Fuera del contexto del Tercer Reich, el atuendo portado por Kiefer se transformaba en un disfraz y el saludo en una ironía teatral. Las fotografías tomadas tanto en público como en privado marcan el comienzo de una trayectoria artística cuya preocupación mayor es una identidad nacional condenada desde el punto de vista histórico. Desde esta perspectiva el mismo acto creador se pone en entredicho pues está condicionado por una serie de sucesos históricos estipulados como verdad inamovible que le niegan al fenómeno creador su autonomía. El antecedente genocida no permite siquiera una autorreflexión libre.⁸⁴

La obra de Kiefer trata de mediar entre la verdad histórica y la vivencia actual. La historia tiene la función de una herencia condicionante, pero a la vez desconocida por los propios herederos a causa de un silencio impuesto sobre el tema por la misma sociedad. Kiefer nace en 1945 junto con el tabú ante el cual se inconforma. El problema radica en que es hijo de una familia alemana no judía que silencia sus vivencias y no permite que el hijo conozca los antecedentes de su pasado inmediato.

en las guerras mundiales, estaba convencido de que era parte de algo muy grande, algo que rebasaba cualquier definición posible. Norbert Elias, *op. cit.*, p. 425.

⁸⁴ Lisa Saltzman, *op. cit.*, p. 17. La autora hace referencia al enunciado de Theodor Adorno: "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch." (Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro). A pesar de que el mismo autor se retractó más adelante, la frase se convirtió en un dictamen moral y estético para la era de la posguerra. Kiefer se rebela ante este condicionamiento que considera una carga que pesa sobre él a manera de trauma.

Podríamos decir que se trata de un fenómeno romántico, ya que el pasado es también aquí una continuidad tocada por la ausencia, pero esta vez las premisas no son las mismas. Mientras que en las propuestas románticas el hueco temporal que manifiesta la fractura se debe al olvido, la posguerra vive la ruptura como un saber silenciado que encubre una culpa. Por esta razón, la ruptura no nos permite vincularnos al origen o a lo originario. En vez de cancelar la tradición en favor de un acto renovador, esta ruptura nos define y nos condena a asumir las circunstancias y los contextos de nuestro presente. Kiefer se siente heredero de los genocidios y no sobreviviente. Nacido en un año crucial, que podría incluso interpretarse como simbólico, él y todos nosotros los *Nachgeborenen*⁸⁵ somos espectadores del horror.

Vivimos el régimen nazi a través del espectáculo, pues nos sucede lo que le sucede a las fotografías tomadas por Kiefer: nos vinculamos con hechos cuyos contextos tienen que ser reconstruidos por los discursos. Toda información con respecto al Tercer Reich es una información de segunda mano; no podemos ya ser partícipes de los hechos y, por lo tanto, estamos condenados eternamente al papel de público que asiste a una re-presentación de la historia. Nuestra condición de espectadores, sin embargo, nos habilita como testigos y nos define como seres dotados de una posibilidad única de acceder a la verdad. En este caso, el silencio instaurado por el tabú es un silencio articulador que forma parte del discurso teatral y es igual a aquello que se enuncia o que forma parte del espectáculo que define la historia.

Toda identidad posible se define no sólo a partir del presente sino que, para tener una duración y poder instaurarse, requiere de un contexto capaz de aglutinar anacronías. Éstas últimas son la materia de la cual se configuran los mitos fundadores⁸⁶ capaces de determinar una identidad ya sea individual o colectiva.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 7. El término se refiere a todos aquellos que nacieron después de las guerras mundiales.

⁸⁶ Bajo "mito fundador" entiendo lo que Blumenberg llama *Grundmythos* y que define Hans Jonas como "das gesuchte synthetische Prinzip für die Mannigfaltigkeit mythischer Objektivation im gnostischen Auslegungsbereich". (el principio sintetizador buscado para la objetivación mítica plural en el campo interpretativo gnóstico). El término "gnóstico" se refiere a la forma en que se representa la autosignificación de una época o una condición específica, es decir, que un mito fundador determina la imagen del mundo y del hombre y la manera en que éste se asume dentro de ella. Martin, *op. cit.*, p. 30.

La obra de Kiefer se mueve entre lo histórico y la forma en que se manifiesta en el presente. Andreas Hysson⁸⁷ titula, por ende, un trabajo crítico referente a la obra de Kiefer como *The Terror of History, The Temptation of Myth*. (El terror de la Historia, la tentación del mito).

Para fundamentar su propuesta artística, Kiefer alude al bagaje mítico de Occidente. Los títulos de sus obras son referencias directas a temas bíblicos y a símbolos heroicos. Dentro de esta propuesta, los Nibelungos ocupan también un lugar importante. En 1973, el artista pinta una serie de obras titulada *Dachbodenbilder* (cuadros de áticos). Dos de estos cuadros hacen una referencia directa al canto de los Nibelungos: *Der Nibelungen Leid* (La pena de los Nibelungos) y *Notung* (Agonía).

De tamaño monumental (el cuadro titulado *Notung* mide aprox. 3000cm x 432cm), toda esta serie -ejecutada en óleo y carbón sobre arpillera montada en lino- representa áticos vacíos. La perspectiva es lineal y tiene un punto de fuga en el centro. El techo, los pisos y los muros son de tablones de madera que nos dan la impresión de que anteriormente tuvieron otro uso. Encontramos leyendas tipo *graffiti*, muchas veces con nombres de personalidades culturales alemanas del siglo XIX y del sigloXX. En una de las obras, que lleva el título *Deutsche Geisteshelden* (Héroes Espirituales Alemanes), aparecen los nombres de Joseph Beuys (maestro de Kiefer), Richard Wagner, Caspar David Friedrich y Mathild von Magdeburg.⁸⁸ Los interiores vacíos hacen patente una imposibilidad iconoclasta: a pesar de que los héroes están ausentes, el puro nombre y la secuencia contextual de la obra plástica articulan una identidad silenciada por la Historia que no requiere de una figuración, pero que al instante evoca un ámbito de culpabilidad.

La obra *Der Nibelungen Leid* tiene estas características. Por ejemplo, en alguna parte del cuadro se lee la leyenda en inglés: "Hagen was here". Ésta se puede interpretar como un rayoneo con el que algún estudiante aburrido decoró su pupitre en tiempos pasados. El espacio vacío condicionado por una arquitectura estructural que se antoja casi al estilo de Piranesi, sugiere el ámbito de una ruina. Kiefer hace referencia a la identidad

⁸⁷ Andreas Huyssen. "Anselm Kiefer: The Terror of History, The Temptation of Myth". En Saltzman, Lisa, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁸ Matthew Biro. *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge University Press, New York 1998, p. 35.

alemana al emplear en su propuesta el *Giebeldach*, techo de dos aguas que forma un espacio triangular en la parte superior de la casa típica, perteneciente a la arquitectura vernácula alemana. Los espacios representados se distienden por el enorme formato que usa el artista y se exageran hacia lo monumental. Se convierten así en posibilidad alegórica. Harald Kimpel y Johanna Werkmeister proponen en su ensayo “Blut und Dachboden: Zum Beispiel Kiefer” (Sangre y Ático: por ejemplo Kiefer) que Kiefer se refiere al intelecto colectivo de la sociedad.⁸⁹

En este caso lo heroico no está figurado. Entre la imagen ausente y el espacio propuesto, la escritura y el manejo de las texturas tienden un puente entre el tabú (entendido como silencio) y la memoria.

Al igual que los otros artistas plásticos ejemplificados en este trabajo, Kiefer se inspira en Wagner. La obra titulada *Notung* se sirve de una cita textual sacada de la ópera *Der Ring des Nibelungen* para abrir una posibilidad interpretativa plural. Se trata, otra vez, de un ático que guarda una perspectiva frontal en la que prevalece una condición absoluta de interioridad. Las ventanas están cegadas y la sensación provocada en el espectador es la del encierro. En el piso se observa una posible puerta falsa que sugiere un acceso al resto de la casa, y clavada en el suelo está una espada ensangrentada. La posición del arma sugiere que no se trata de un objeto olvidado y condenado al desuso, pero tampoco es un recordatorio de tiempos heroicos pasados. Es una espada que reclama un papel activo pues tiene una función protagónica. La alusión a la espada de Sigurd, el padre de Siegfried, y el vínculo con la leyenda artúrica es evidente. En el centro del cuadro, bajo la gualdra que tenemos en primer plano leemos la siguiente frase: “una espada me legó mi padre”.⁹⁰

Son obras como éstas las que incomodan profundamente al público alemán. Transgredir un tabú es colocarse en el centro del escándalo. La obra temprana de Kiefer, que es la que incide con más fuerza en el problema de la identidad alemana, fue rechazada por los críticos casi en forma unánime.

⁸⁹ En alemán, el intelecto se enuncia a partir de la palabra *Oberstübchen*, que literalmente quiere decir cuartito superior. El término se utiliza para los áticos, pero también figurativamente para referirse al cerebro de una persona: “das kollektive Oberstübchen der Gesellschaft.” Kimpel y Werckmeister. “Leidmotive. Möglichkeiten der künstlerischen Nibelungenrezeption seit 1945”. En Heinze, Waldschmidt, *op. cit.*, p. 297.

⁹⁰ La frase es una cita textual sacada de la ópera de Wagner y dice: “Ein Schwert verheiss mir mein Vater.” El verbo *verheissen* tiene la connotación de vaticinio en alemán. Por lo tanto, en este caso la espada adquiere dimensiones de oráculo.

Su primera muestra internacional fue la Bienal de Venecia en 1980, donde expuso junto con Georg Baselitz.⁹¹ Una escultura de Baselitz muestra a un hombre con el típico bigote del *Führer* que saluda a todos los visitantes del pabellón con la mano alzada. Los críticos alemanes estaban indignados; sin embargo, esta reacción le abrió el camino a Kiefer quien se convirtió en un éxito internacional. Casi al mismo tiempo que el evento de la Bienal, se proyectó en la televisión alemana una miniserie llamada *Holocausto* lo que enardeció aún más la polémica.⁹² Los estadounidenses, sobre todo, sintieron que su obra planteaba de una manera muy valiente la necesidad de procesar el pasado histórico.⁹³ Kiefer respondió ampliando su propuesta hacia otros temas mitológicos y heroicos. Incluyó un serie de temas bíblicos que desvincularon su obra de lo nacional y la inscribieron en un nuevo contexto mítico mundial. Actualmente vive fuera de Alemania y sus obras más recientes versan sobre los mitos de la India.⁹⁴

Después de la trasgresión efectuada por Kiefer, hubo una especie de renacimiento del tema de los Nibelungos. Hay varias novelas publicadas y analizadas por B. Martin.

Quiero recalcar que muchos de los acercamientos al *Canto de los Nibelungos* después de 1945 se basan en las versiones operísticas de Wagner. A pesar de ser el punto más polémico en cuanto a la propaganda política, irónicamente Wagner escapó al silencio del tabú por plantear una estética que se considera más allá del contexto político. Sus obras fueron interpretadas en las dos Alemanias, y su ópera *El Anillo del Nibelungo* es un tema muy popular para los humoristas alemanes, quizás porque existe la opinión de que las óperas no hay que tomarlas en serio.

Concluimos que, inmediatamente después de la caída del Tercer Reich no hay un interés por adaptar el mito a las nuevas condiciones políticas. El tema se convierte en un tabú para el ámbito sociopolítico. Las primeras alusiones al canto se dan a través de la

⁹¹ Se trata de un artista contemporáneo suyo.

⁹² El tema lo trata ampliamente Lisa Saltzman, *op. cit.*, pp. 97-123.

⁹³ El término alemán *Vergangenheitsbewältigung*, es una palabra que usó la izquierda liberal alemana para denominar un proyecto que tenía la intención de levantar el tabú de una manera diplomática. Kiefer no fue aceptado por ellos.

⁹⁴ Todavía hoy continúa la polémica. Aclaro que en tiempos del nazismo su obra no hubiera sido aceptada, pues no cumple con los lineamientos de la época. La obra de Kiefer es anti-institucional y las referencias al Tercer Reich escapan a lo teatral y no son una convicción política.

caricatura. A pesar del intento por parte de Curt Linda, el mito probó no ser muy popular para la elaboración de los héroes de la televisión moderna producidos por Hollywood. A partir de los años setenta, y como consecuencia del arte no figurativo, hay artistas que buscan rescatar el potencial del mito precisamente por haber sido convertido en tabú. El primero que mencionamos es Edward Kienholz. Encuentra su material, no como los románticos en la biblioteca de un noble, sino en la basura, los tianguis y los mercados de pulgas. Desde el desecho, el artista instala escenarios que aluden tanto al mito de los Nibelungos como a la imaginería del Tercer Reich, criticando en especial los roles de género asumidos por los hombres en cuanto a su virilidad y de las mujeres en cuanto a su fertilidad.

El segundo artista, Anselm Kiefer, se centra en el problema de una identidad que ha sido condenada desde el punto de vista histórico. Una de las preocupaciones principales en su obra es el acto creador bajo estas circunstancias y la índole de los tabúes impuestos. Supera el temor a la prohibición y transgrede los tabúes nombrando a los integrantes del canto y hace patente que el silencio y la no figuración no han podido acabar con el mito fundador nacionalista. La polémica que levanta su obra en los años 80, da lugar una especie de renacimiento del *Canto*, ya que se publican varias novelas referentes al tema.

Finalmente observamos que se da una continuidad del tema gracias a la ópera de Wagner, que escapa a la imposición del tabú y permite que se sigan representando los antiguos héroes.

Capítulo IV

Mito, historia y literatura en el Canto de los Nibelungos

El *Canto de los Nibelungos* no se refiere sólo a los textos medievales rescatados a partir de 1755. El nombre Nibelungo (habitante de la niebla) aparece en otras fuentes como por ejemplo la *Edda Mayor* y la *Völsunga*, un manuscrito fechado hacia 1400. Se inscribe en la tradición de las sagas nórdicas, tiene un vínculo con lo mítico-religioso y, por lo tanto, no puede interpretarse como un fenómeno puramente literario.

Uno de los problemas que presentan los contextos mítico-religiosos es que se sustentan en una verdad universal, entendida como un absoluto que le da sentido a la vida y que legitima al orden cósmico. Esta verdad está avalada por un acto de fe que permite que se establezca el contacto entre la esfera de lo divino y de lo humano. Los acontecimientos míticos tienen el valor sagrado de una revelación. De no ser así, el mito sería falso, es decir, desvinculado de la verdad. A través del mito los seres humanos se ligan a sus orígenes. Si hablamos de un mito sin creer que se trata de una hierofanía lo degradamos a una superstición o a una mentira.

Una manera de relacionarse con mitos que no pertenecen a nuestro propio contexto religioso es a partir de la teoría del conocimiento, un sistema de acercarse a fenómenos religiosos ajenos que no rompe con el esquema propio y permite una valoración objetiva, parcial y teórica de un fenómeno que es esencialmente globalizador y requiere de un compromiso emocional. Rescatamos así el valor de las imágenes arcaicas, pero seguimos el mismo modelo, pues el conocimiento toma el lugar de la verdad y aunque no aceptemos que se trata de una hierofanía en el sentido literal de la palabra, consideramos como sagrado al conocimiento. Todas las causas que para nosotros son valiosas y que defenderíamos en un momento dado tienen este vínculo con la verdad.

Separar el mito de su propuesta religiosa para darle una función propagandística es hacer mal uso de la fe. Karl Kerényi⁹⁵ considera que un mito utilizado con fines políticos es un mito artificial, pero no ve distinción alguna entre un mito verdadero y uno falso (o artificial) en cuanto a su eficacia. Sustenta que el mito es un relato que reclama ser verdad y, por lo tanto, puede utilizarse como un instrumento político. Tanto Kerényi como Joseph Campell reconocen como mitos sólo a relatos que cumplen una función práctica en las sociedades.

En su ensayo, "Los Temas Mitológicos en la Literatura y el Arte",⁹⁶ Campell distingue cuatro funciones de la mitología. La primera es una función mística que abre la posibilidad de redención. Relaciona al mundo en que vivimos con una imagen ideal del mundo a la que llama imagen del estado prístino, que imagina un mundo que se ha perdido, el cual debe triunfar sobre el mundo en que vivimos. La segunda función, es la función cosmológica y consiste en vincular al mundo tangible con la esfera de lo sagrado. La tercera es una función sociológica que valida y mantiene un orden social específico, y la cuarta es una función psicológica. A ésta la considera la raíz de las primeras tres ya que da forma al individuo para que alcance las metas propuestas por los grupos sociales.

Si la verdad del mito depende de un acto de fe por parte del individuo que cumple la función psicológica a la que se refiere Campell, y no del uso político que se le dé, cualquier mito puede avalarse como verdadero siempre y cuando esté respaldado por la convicción de que lo relatado sea verdad, sin importar aquí la precisión histórica.

En su libro *El Mito del Eterno Retorno*, Mircea Eliade sostiene que la memoria colectiva no se basa en los hechos para conformar su historia, pues obedece a otro tipo de estructura. Utiliza categorías en vez de hechos y arquetipos en vez de figuras históricas. Hechos y personajes históricos no residen en la memoria colectiva por más de doscientos o trescientos años. Los personajes históricos son adaptados a los modelos míticos que les anteceden y los sucesos se ordenan para que puedan funcionar como acaecimientos míticos. Lo que en nuestra visión histórica consideramos verdad nunca corresponde exactamente a lo que se recuerda. La historia se adapta al modelo mítico y no al revés, el mito a la historia. En su obra *Mito y Epopeya*, Georges Dumézil busca demostrar la manera en que los hechos

⁹⁵ Karl Kerényi. "Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos". En Martín, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ Joseph Campell. *Mitos, Sueños y Religión*. Kairós, Barcelona 1995, p. 124-127.

reales son materia prima para la elaboración de los mitos, y cómo el fundamento histórico es reelaborado para apoyar una imagen del mundo específica. En la memoria colectiva no existe, por ende, una diferencia entre el mito y la forma en que una colectividad lo asume, ya que en el preciso instante en que hablamos de mito, el material histórico ha sido adaptado a una cosmovisión en particular.

Los cambios en la apreciación de los mitos se suscitan, por lo general, como una consecuencia del choque de dos o más cosmovisiones de diferentes valores y que se cuestionan entre sí. Una vez resuelto el conflicto de poder, podemos observar cómo la o las cosmovisiones más débiles tratan de adaptar sus propuestas tradicionales a las nuevas circunstancias con el fin de hacerlas perdurar.

En el caso particular del *Canto de los Nibelungos* podemos observar un cambio de esta índole en el momento en que las tribus germánicas son convertidas al cristianismo. Los documentos medievales encontrados en Hohenems dan testimonio de un esfuerzo por adaptar una visión pagana del mundo al modelo cósmico cristiano y a los valores del amor cortés.

A pesar de que las visiones del mundo obedecen a sistemas de valores irreconciliables, el proyecto emprendido por el autor o los autores para empatar propuestas morales tan disímiles resulta muy interesante. Por un lado, las personas que estaban familiarizadas con los antiguos relatos no podían ser decepcionadas con cambios demasiado bruscos, pues hubiera puesto en duda la categoría de verdad a la que aspiraba la nueva versión. Muchos de los elementos clave del mito antiguo tenían que ser respetados. Por otro, el cristianismo y el amor cortés exigían que las normas fundamentales de su visión fuesen respetadas. Bernhard Martin señala la condición sincrética de los textos como la causa de que el Canto haya caído en el olvido al finalizar la Edad Media.⁹⁷

⁹⁷ "Im christlichen Mittelalter konnte es nicht mehr seiner vormaligen Funktion gerecht werden, und auch die nachträglich hinzugefügten Veränderungen trugen nicht dazu bei, den Stoff dem neuen Grundmythos anzupassen. Vor dem geänderten mythischen Hintergrund musste das Nibelungenlied an Bedeutung verlieren und schliesslich in Vergessenheit geraten, bis ein erneuerter Mythenwechsel, die Geburt des Nationalismus, bessere Vorraussetzungen für eine neue Aktualisierung- oder besser: eine erneuerte Mythisierung-schuf." (Durante el Medievo cristiano no pudo ya desempeñar su función anterior y los cambios hechos *a posteriori* no contribuyeron a adaptar el material al nuevo mito fundador. De cara a un fondo mítico alterado, el *Canto de los Nibelungos* tuvo que perder su importancia y tuvo que caer finalmente en el olvido, hasta que un nuevo cambio mitológico, como el nacimiento del nacionalismo creara mejores condiciones para una actualización o mejor dicho, un nuevo proceso mistificador. Martin, *op. cit.*, p. 36.

Otra imagen del mundo a la que se trató de adaptar el Canto es la visión secular del cosmos propuesta por la Ilustración. Las propuestas nacionalistas pertenecen a este modelo. El nacionalismo se plantea en este trabajo como una religiosidad sustentada por un mito, pues incursiona en el campo de la metafísica y de la ontología. Thomas Nipperdey argumenta que el nacionalismo es una propuesta religiosa porque se sustenta en la fe.⁹⁸ La ideología nacionalista privilegia de manera evidente las historias que explican el origen, pues es por medio de ellas que el estado puede legitimarse. Comulga con las visiones míticas por favorecer el uso de símbolos y por fomentar las leyendas. En el caso particular de Alemania, podemos mencionar la leyenda de Federico Barbarossa⁹⁹ que está dormido dentro de una montaña, su barba crece cada día y sólo despertará en el momento en que Alemania alcance una nueva gloria. También está la imagen de Germán el Cherusco, libertador de Germania, pero sin duda el *Canto de los Nibelungos* con Siegfried que vence al dragón que cuidaba el tesoro, constituye el fundamento mítico para explicar y afirmar la dinámica del poder en el Estado-Nación.

Kurt Hübner define la imagen del mundo propuesta por las tendencias nacionalistas como un orden cósmico sustentado por su historia. Esta historia no consta de hechos documentados que pertenecen al pasado, sino de acontecimientos que, por su importancia política, son trascendentales y pueden funcionar como modelo. Estos modelos son “un numinoso sustancial, traducible y actual, que se repite en diferentes variantes y que se continúa en una nueva efectividad histórica.”¹⁰⁰

En el caso particular de Alemania, las posibilidades arquetípicas sustentadas en la historia se prestan poco para consolidar arquetipos. Klaus von See¹⁰¹ compara las posibilidades que tienen Alemania y otros países europeos para rescatar sucesos históricos

⁹⁸ Thomas Nipperdey. En Martín, *op. cit.*, p. 37. “Wenn Nation zum Gegenstand des politischen Glaubens wurde, gewann sie numinöse Züge, säkularisierte Brüderlichkeit, sakralisierte Profangemeinschaft: heilig wie brüderlich, würdig des Opfers des Lebens... das steht dafür.” (En el momento en que la nación se convirtió en un objeto de fe política adquirió características numinosas, la hermandad secular se igualó a colectividad profana sagrada: toma el lugar de santa y fraterna, digna del sacrificio de la vida.)

⁹⁹ Para esta leyenda, ver p. 18 de este trabajo.

¹⁰⁰ “Geschichtlich Ereignisse werden im Sinne von Archetypen als substantiell gegenwärtiges, übersetzliches Numinosum verstanden, die sich in Varianten immer wiederholen und in neuer geschichtlicher Wirksamkeit fortleben.” Kurt Hübner. “Die Wahrheit des Mythos”. En Martín, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁰¹ Von See. “Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?”. En Heinze y Waldschmidt, *op. cit.*, pp. 43-59.

trascendentales que sirvan de apoyo para un mito nacionalista. Llega a la conclusión de que Alemania no tiene muchas opciones. No hay una Juana de Arco, un Guillermo Tell o un Cid Campeador; Germán el Cherusco sólo aparece en textos escritos en latín y no conocemos anécdota heroica alguna acerca de él. En consecuencia, la propuesta se ve obligada a remontarse a tiempos históricos remotos (medio milenio hacia atrás), para los cuales resulta prácticamente imposible constatar la veracidad de los hechos.

Testimonios de esta época son primordialmente textos como los que se encontraron en Hohenems en 1755. Es la necesidad de fundamentar lo heroico en una veracidad histórica, la que rescató el canto del olvido para adaptarlo a las nuevas exigencias socio-políticas. Esta veracidad se apoya en un documento que opera como una posibilidad de rescatar el pasado para la tradición libresca de Occidente. Sin embargo, los textos no sólo funcionan como documentos sino también como obras literarias. Historia y literatura se conjugan para instaurar un mito que, a lo largo de doscientos años, apoyó la identidad alemana.

Capítulo V

Orígenes del Canto

La búsqueda de los orígenes resulta siempre ser una empresa mítica. Desde el Romanticismo estamos acostumbrados a considerar al autor como el origen de un texto. ¿Quién es el autor del *Canto de los Nibelungos*?

Esta interrogante no resuelta ha dado pie a una serie de especulaciones. Los textos medievales son anónimos; ni siquiera existe una localización geográfica precisa a la que podamos adjudicar el privilegio de ser el origen del *Canto*. Hay quienes piensan que proviene de la región central de la zona del Rin, para lo cual se basan en los testimonios de la fundación del convento de Lorsch. En la versión C del Canto existen al final de la primera parte, al concluir la aventura 19, ocho estrofas (C 1158 hasta 1165) que narran la fundación del claustro por parte de Uta, la madre de los burgundos. Se rumora que la reina fue sepultada en ese lugar y que Kriemhild mandó enterrar ahí a su amado. El abad del lugar, Sigehard Lorsch, es según esta hipótesis, el autor.

Otra propuesta lo hace originario de Bavaria, ligándolo a la ciudad de Passau, que se nombra en el canto como la residencia del obispo Pilgrim, hermano de Uta. Passau queda a medio camino entre el castillo de los burgundos y el reino de Atila y es el lugar en el que los séquitos, tanto de Kriemhild como el de Gunther, descansan durante la travesía. El paisaje descrito en los textos corresponde a la geografía de Passau. En la última parte del *Canto*, que se llama *Die Klage*,¹⁰² se dice que el obispo Pilgrim mandó escribir la historia en latín por amor a sus parientes, “para que todos pudiesen mirarla como verdadera”.¹⁰³ El

¹⁰² *Die Klage* puede traducirse como “La Queja” o “El Lamento” y es un anexo de los textos que interpreta los sucesos descritos desde la perspectiva moral cristiana, que analizaremos más adelante.

¹⁰³ “damit jeder sie als wahr betrachten konnte, der sie später fand, von Anfang an, wie sie anhob und begann und wie sie zu Ende ging”. Schulze, *op. cit.*, pp. 23-32.

que la escribe es Meister Konrad, pero no existen pruebas confiables desde el punto de vista histórico de que este personaje haya existido. En cuanto al obispo Pilgrim tenemos noticia que vivió durante el siglo X, una fecha que no coincide con la de los protagonistas históricos potenciales, ni con las fechas de los textos que datan del siglo XII y XIII. Durante el siglo XII, el obispo de Passau era Wolfgang von Erla de quien se sabe que tuvo intereses literarios. Participa en la cruzada de 1197-98 y podría ser que el autor de los Nibelungos se refiera a él como Pilgrim, porque durante la cruzada fue un peregrino. Además, dice Walter Hansen,¹⁰⁴ en el año 1181 hubo un gran incendio en Passau, a raíz del cual la tumba del obispo se convirtió en milagrosa. Esto no está documentado históricamente ya que ni siquiera la iglesia reconoce estos milagros, pero la tumba de Pilgrim, efectivamente, se convirtió en un lugar popular de devoción y hubo grandes festejos para el 200º aniversario de su muerte. Se especula que el autor del *Canto* quiso honrar al encomendero, nombrándolo como uno de sus antecesores ilustres.

Los románticos plantean que existió un texto original que está perdido y que tiene un autor, del cual se derivan todos los manuscritos medievales que conocemos. Son coherentes con la obsesión romántica por el origen y califican ese texto perdido como *Urtext* (texto original), pero no todos los estudiosos del tema concuerdan con esta teoría. B. Martin se une a la opinión de Helmut Brackert y piensa que es imposible vincular las versiones existentes a un texto común anterior y lo más probable es que el antecedente común sean los relatos provenientes de una tradición oral perdida.¹⁰⁵

En cuanto a la forma, podemos observar una serie de rasgos comunes que revelan la influencia de varios modelos literarios. Ursula Schulze nombra en primer lugar a la *Eneida* de Virgilio, porque durante el siglo XII esta obra era una lectura obligatoria en la educación clerical. Encuentra paralelos narrativos entre la manera en que Hagen relata las aventuras que vivió Siegfried antes de su llegada a la corte de los burgundos y la forma en que Eneas le cuenta a Dido la caída de Troya.

¹⁰⁴ Walter Hansen. *Die Spuren des Sängers: das Nibelungenlied und sein Dichter*. Gustav Lübbe, Bergisch Gladbach, 1987, pp. 113-116.

¹⁰⁵ Helmut Brackert. "Beiträge zur Handschrift des Nibelungenliedes". En Martín, *op. cit.*, p. 71.

Otra influencia importante son los *Minnensänge* o *Minnenlieder*,¹⁰⁶ una forma literaria lírica ejecutada por trovadores, cuyo tema principal es la mujer casada a la que se le rinde pleitesía y que tiene relación con el ideal mariano. Los *Minnensänge* se inspiran en las formas sociales que imperaban en la corte de los califas de Córdoba y aluden a la sofisticación cultural de los árabes que, a su vez, inspiran las propuestas caballerescas francesas. Esta modalidad literaria está confinada a un espacio geográfico definido y aparece hacia el año 1100. En el *Canto de los Nibelungos* esta influencia se hace evidente en cuanto a los valores corteses que se manejan, como por ejemplo el comportamiento que tiene un vasallo hacia su dama: Hagen debe ser fiel a la reina Brunhilde.

Algunos autores ven también una influencia de las *Chançon de Geste* como la *Chançon de Roland* o la leyenda artúrica.

No cabe duda que el antecedente más fuerte se encuentra en las tradiciones nórdicas y en los sucesos históricos narrados en las sagas,¹⁰⁷ fechados entre los siglos IV y VI. Incluso, pueden ser anteriores pues nos referimos al *heroic age*, un tiempo en el que la historia equivale al mito y, por lo tanto, escapa a la propuesta temporal lineal necesaria para ordenar los hechos de manera cronológica. Esta tradición no se inscribe dentro de una identidad étnica particular, sino que incluye el pensamiento de los grupos que habitan al norte del mundo clásico. Se trata además de las tribus germánicas, también de los vikingos, los celtas y los sajones, entre otros, que no pertenecían a las tradiciones clásicas, pero que sin duda tenían conocimiento de ella. Varias veces Roma y Grecia fueron invadidas por estos grupos y en las sagas podemos encontrar ecos de estas hazañas trastocadas hacia el ámbito mítico. En ocasiones, hay imágenes que comparten con la mitología greco-latina sin que la propuesta pueda identificarse con lo que llamaríamos el mundo civilizado de la época. No contamos con ningún testimonio escrito de la época, salvo las opiniones que de ellos tenían sus enemigos.

¹⁰⁶ La palabra *minne* se refiere al amor cortés. Junto con *ere* (honor), *trew* (fidelidad), *milte* (generosidad), *staete* (tenacidad), *maze* (perdurabilidad en el carácter) y *zuht* (conocimiento y observación de los modales), forman la ley caballerescas. *Minne* se refiere al servicio que un caballero consagra a su dama. Las traducciones de estas normas son acercamientos a condiciones espirituales para las que no hay una traducción propiamente dicha.

¹⁰⁷ La palabra *saga* tiene la misma raíz etimológica de *sagen*, que significa decir. Alude a los relatos antiguos que se perpetuaban dentro de una tradición oral.

Entre el siglo IX y el XII, como consecuencia de la fundación de monasterios cristianos, se redactaron los primeros documentos que se ocupan de rescatar la tradición nórdica. Uno de los primeros escritos de los que tenemos conocimiento es la recopilación de sagas heroicas en la *Edda*.¹⁰⁸ A continuación enumeraré los escritos éddicos que hacen referencia directa a los Nibelungos así como otros similares que se ocupen del tema. Sigo aquí casi al pie de la letra los resúmenes propuestos por B. Martin.¹⁰⁹

La antigua canción de Sigurd (*Brot af Sigurdarkvidu*)

Tenemos únicamente un fragmento del texto. Comienza con las hazañas de Sigurd, quien logra salvar el muro de fuego que rodea a Brunhilde. En este caso Sigurd personifica a Gunnar quien es el verdadero pretendiente, pero que carece de las destrezas necesarias para brincar la valla. Sigurd coloca su espada entre él y Brunhilde y comparte así su lecho durante tres noches. Brunhilde le regala una sortija que Sigurd a su vez le regala a su amada que en este texto se llama Gudrun. El anillo siembra la discordia entre las dos mujeres. Brunhilde se da cuenta que ha sido engañada y exige venganza. Gunnar y Högni,¹¹⁰ que aquí son hermanos, le piden a Guttorm que mate a Sigurd. Cuando Gudrun se entera del asesinato de su amado, quiere saber el nombre del asesino y Högni reclama el acto como suyo. Gudrun, sin embargo, culpa a Gunnar, su hermano, y lo maldice. Brunhilde justifica el asesinato, pues considera a Sigurd un usurpador y, por lo tanto, una amenaza al poder legítimo y al orden establecido. El final registra la profecía de Brunhilde: todos los godos están condenados a morir por haber roto el mandato de lealtad clánica (*trewe*) hacia Sigurd.

La nueva canción de Sigurd (*Sigurdakvida in skamma*)

Este documento se inicia con un juramento de lealtad entre Högni, Sigurd y Gunnar. Aquí no se menciona el engaño del que Brunhilde es víctima, sino que simplemente Sigurd le gusta a Brunhilde y decreta que sea su esposo o que muera. Högni no está de acuerdo con la

¹⁰⁸ La palabra *Edda* quiere decir abuela, en islandés, y me refiero a los dos textos medievales que conocemos con este nombre. La *Edda Menor* que es una recopilación de sagas escrita en prosa cuyo autor es el monje poeta Snorri Strulson (1179-1241) y la *Edda Poética* también llamada *Codex Regius* que es un conjunto de poemas descubierto por Sveinson en 1643.

¹⁰⁹ Martin. op. cit. pág 44-67.

¹¹⁰ Högni es el nombre que recibe Hagen en algunos de los textos antiguos.

muerte de Sigurd, pero Gunnar convence a Guttorm para que lo mate. Guttorm no está atado por el juramento de lealtad que se narra al principio del texto. En el momento en que Guttorm quiere matar a Sigurd, éste se defiende y mueren los dos hombres. Gudrun encuentra a su amado moribundo y culpa a Brunhilde de su muerte y la maldice. En esta versión Brunhilde es la hermana de Atila, el rey de los hunos, y le confiesa a Gudrun que ella fue la primera mujer de Sigurd. Posteriormente se suicida, pero antes le vaticina a Gunnar el matrimonio de su hermana con Atila, la muerte de Högni y la terrible venganza de Gudrun con respecto al rey de los hunos.

La antigua canción de Atila (*Atlakvida*)

Describe el ocaso de los burgundos. Atila convence a Gudrun a que invite a sus hermanos a la corte porque quiere quedarse con el tesoro de los Nibelungos. Gudrun trata de prevenirlos acerca del peligro que les acecha. Tiene éxito, pero los hermanos ignoran el aviso y son tomados prisioneros cuando llegan a la corte. Atila le pregunta a Gunnar si quiere salvar su vida mediante una suma de dinero. Gunnar pone como condición para pagar su rescate que le entregue Atila el corazón de Högni. Cuando Högni escucha esto en vez de entristecerse muere gustoso. Muerto Högni, Gunnar es el único conocedor del sitio en donde se encuentra oculto el tesoro y se niega a revelar el secreto. Atila manda arrojarlo a un pozo lleno de serpientes. Muere dentro del pozo tocando el arpa. El texto acaba con el relato de Gudrun quien decide vengar a sus hermanos. Mata todos los hijos que tiene con Atila y le da de comer los corazones de sus propios vástagos, después asesina a su marido y le prende fuego al casillo.

La canción groenlandesa de Atila (*Atlamál in groenlenzku*)

Comienza como la antigua canción de Atila. Los hermanos de Gudrun son invitados a la corte con el propósito de despojarlos del tesoro de los Nibelungos. Por medio de las runas Gudrun busca advertir a sus hermanos las intenciones de su esposo. Los mensajeros de Atila se dan cuenta y falsifican el mensaje rúnico. La esposa de Högni, quien en esta versión está casado, tiene un sueño premonitorio en donde se percata de la falsedad de las runas, pero no puede evitar la partida de los héroes. Högni, sus dos hijos y Gunnar emprenden el viaje a Hungría. Al cruzar el Danubio se avería la quilla del barco, lo que

imposibilita el regreso. Atila los recibe con un feroz ataque. Gudrun trata de ayudar a sus hermanos en la batalla, pero son derrotados. El resto de la trama se iguala a la versión de *La antigua canción de Atila*.

La canción del tesoro del Dragón

En este texto los dioses y los héroes tienen una relación amistosa. Odin, Högni y Loke se encuentran junto a la cascada de un río. Cazan a una nutria y le quitan la piel. Al caer la noche le piden posada a un gigante y comentan con él los sucesos del día. Resulta ser que el anfitrión es el gigante Hreidmar y que la nutria que habían cazado era su hijo. El gigante toma prisioneros a los dioses y como rescate les exige que llenen la piel de la nutria de oro. Sólo así se sentirá indemnizado por la muerte de su hijo.

El encargado de conseguir el oro es Loke quien logra capturar al enano Andwari, que habita en la cascada de Andwarafos en forma de rodaballo y lo obliga a entregar el oro. En el momento en que el enano es despojado de sus riquezas, trata de esconder un anillo para quedárselo, pero Loke se da cuenta y le exige la sortija. Ante la negativa del gnomo, Loke le arrebató el anillo y Andwari maldice el tesoro en un arranque de rabia.

Cuando los dioses llenan la piel de la nutria con oro, también tratan de conservar el anillo, pero hay un lugar en la misma piel que delata el faltante y no les queda más remedio que entregarlo al gigante. Una vez liberados, Loke les informa acerca de la maldición que pesa sobre el tesoro.

Mientras tanto en la guarida del gigante ha sucedido una desgracia. Los hermanos de la nutria muerta, Regin y Fafnir, han visto el oro y exigen su parte al padre y éste ha tenido que pagar con su vida la negativa de la entrega. Perpetrado el parricidio, Regin huye del lugar y Fafnir se posesiona del tesoro y se convierte en un dragón. En otro sitio un niño es entregado a Regin quien vive en el exilio. Se trata de Sigurd el héroe que vencerá al dragón. Regin forja una espada a la que llama Gram.¹¹¹ Cuando crece Sigurd, Regin lo manda a matar a su hermano. Sigurd se acuesta en una hondonada en el suelo y cuando Fafnir se acomoda encima de él, Sigurd le clava la espada en el corazón.

¹¹¹ La palabra *Gram* significa en alemán pena o pesadumbre.

Antes de morir, Fafnir le habla a Sigurd de la maldición que pesa sobre el tesoro y le advierte que Regin no tiene buenas intenciones para con él, pues no piensa compartir el oro. Cuando Sigurd regresa con Regin, éste cocina el corazón del dragón y lo comparte con Sigurd. Al comer el corazón Sigurd de pronto entiende el lenguaje de las aves. Ellas le recomiendan matar a Regin antes de que sea demasiado tarde. Sigurd obedece al mandato de las aves. El canto termina con Sigurd como el único dueño del tesoro.

La Profecía de las Aves (*Fafnismál und Reginsmál*)

Este texto se concentra en la advertencia de las aves y en la muerte de Regin. Son las aves las que conducen a Sigurd hacia las mujeres: Brunhilde y Gudrun. Brunhilde tiene en esta versión características de valquiria. Fue castigada por Odin, pues llevó al reino de los muertos a un guerrero equivocado. Brunhilde es picada por la espina del sueño.

El Despertar de la Valkiria (*Sigrdrífsmál*)

Sigurd ve un resplandor a lo lejos. Se acerca y se percató que se trata de un muro hecho de fuego que protege a una mujer dormida. Ella está lista para participar en la batalla y porta una coraza.¹¹² El héroe salta la valla de fuego y despoja a la mujer de su coraza, con lo que ella despierta. Ella le relata el problema que tuvo con Odin y el castigo que éste le había impuesto. Antes de partir del lugar, Sigurd le pide a Brunhilde que le lea el porvenir. La profecía resulta ser terrible, pues le augura una vida corta y llena de pesares. El documento termina con una promesa de matrimonio por parte de ambos.

La Profecía de Gripir (*Gripisspá*)

Se refiere a la vida de Sigurd en forma de una profecía. Sigurd visita a su tío Gripir quien le revela el transcurrir de su vida. En este canto aparece Brunhilde de dos formas distintas: una como valquiria y otra como la hermana de Atila. A la hermana de Atila, Sigurd le promete matrimonio. Gripir le predice al héroe que olvidará esta promesa a causa de un brebaje preparado por la hechicera Grimhild, quien se lo administrará para que se case con su hija Gudrun. También le vaticina que él mismo cortejará a Brunhilde haciéndose pasar

¹¹² Brünhild, como se llama la mujer en este canto, proviene de la palabra alemana *Brüne*, que quiere decir coraza.

por Gunnar y que esta última clamará venganza y lo hará matar a manos de Guttorm. El canto termina con la aceptación del destino por parte de Sigurd.

La Völsunga

Esta versión de los mitos pertenece a la *Edda Mayor* y combina varias de las historias que hemos mencionado. Data aproximadamente del siglo XIII y ordena los acontecimientos de forma cronológica. Desde el punto de vista formal, la *Völsunga* está escrita en verso según las normas islandesas clásicas para las sagas. Representa la fuente de información más importante para las obras de Wagner. A continuación sólo mencionaremos aquellos elementos que no aparecen en las fuentes que ya hemos citado.

El principio evidencia una preocupación genealógica, pues establece que Sigi descende directamente de Odin y es el patriarca de los Völsungos. Odin es un personaje importante que interviene directamente en la acción del relato. Gracias al dios nace el nieto de Sigi, Völsung, que es el padre de Sigmund y el abuelo de Sigurd. La espada, llamada aquí también Gram, es un regalo del propio Odin y con ella logra Sigmund recuperar el reino perdido de Völsung. Sigmund es finalmente derrotado por el propio Odin y su espada se quiebra al choque con la lanza del dios. Hjördis, la mujer de Sigmund que está embarazada de Sigurd, recibe de su esposo moribundo la espada rota con la petición de que se la legue a su hijo por nacer. Hjördis da a luz a Sigurd en la corte danesa y le encarga la educación a Regin. Aquí la trama embona con lo que sabemos de otros cantos: Sigurd mata al dragón y a Regin, salva la muralla de fuego y despierta a Brunhilde. Ésta tiene una doble condición: la de ser una valquiria castigada por Odin y la de hermana de Atila. Aquí la promesa de matrimonio es doble: primero con la Valkiria y después con la hermana de Atila.

La parte que sigue comienza con los burgundos que se llaman en esta versión los *Gjukungos*. Sigurd llega a la corte de Gjuki y Grimhild, su mujer, le administra el brebaje del olvido. En su inconciencia, Sigurd no sólo se casa con Gudrun, sino que celebra un pacto de sangre con sus hermanos, Gjuki, Gunnar y Högni. Grimhild convence a Sigurd a ir en busca de Brunhilde, para que ésta sea la esposa de Gunnar. La conquista de Brunhilde se lleva a cabo en varias etapas. Primero, se pide la mano de la doncella a su padre Budli, después a su padre de crianza. Ambos refieren a los interesados directamente con

Brunhilde, quien sólo contraerá nupcias con aquel que sea capaz de penetrar a caballo la muralla de fuego.

Aquí otra vez el relato sigue la trama de las fuentes anteriores hasta llegar a la riña entre las mujeres, después de la cual existe un diálogo entre Brunhilde y Sigurd, en el que Sigurd le habla del elixir del olvido y del engaño del que ha sido presa. Ambos aceptan los designios del destino. Brunhilde pone a su esposo Gunnar ante la siguiente disyuntiva: perderla a ella o a su amigo Sigurd. Escoge perder a Sigurd y lo manda matar a través de Guttorm, en contra de la voluntad de Hagen. Guttorm muere al momento de llevar a cabo la empresa, y Brunhilde se incinera junto con el cadáver de Sigurd, no sin antes haber vaticinado el ocaso de la casa de los Burgundos.

Gudrun abandona la corte de los burgundos y vive en Dinamarca. Ahí la visitan su madre y su hermano Gunnar para hacerla olvidar, cosa que logran gracias al elixir del olvido. Se presenta la oportunidad de que la viuda se case con Atila. Gudrun se niega por un tiempo al considerar el matrimonio poco provechoso para su clan. Siente que ese matrimonio no traerá más que penas, pero su madre la convence y parte a Gram.

La invitación que hace Atila a la familia de Gudrun se justifica por la codicia del rey de los hunos. De ahí en adelante la anécdota sigue el hilo de la antigua canción de Atila, y culmina con el asesinato de éste y el suicidio de Gudrun.

La Saga de Teodorico (*Thidrekssaga*)

Esta versión tiende un puente entre el tema de los Nibelungos y la épica de Teodorico.¹¹³ Hay un cambio con relación a la geografía del lugar. Los hechos suceden en un sitio llamado Soest. Ahí nace y muere Hagen. El hijo de Hagen veng a su padre matando a Atila. Sigurd, que también en este relato es hijo de Sigmund, es expuesto por su madre al peligro de las aguas de un río en un contenedor de cristal. Lo encuentra una venada que lo amamanta. Un año más tarde se encuentra con el herrero Mime quien lo adopta. Mime desempeña el papel de Regin. Regin es el nombre que recibe el dragón Fafnir. En vez de usar una espada, Sigurd mata al dragón con el tronco de un árbol, lo decapita con una hacha

¹¹³ Se trata de Teodorico el Grande (454-526), rey de los ostrogodos, quien gracias a una serie de matrimonios logra aliarse con todos los grandes reyes nórdicos. Pasa a la historia como un amante y protector de las artes y de las letras.

y se baña en su sangre para volverse inmune a las heridas. No se habla en ningún momento del tesoro. Míme le da a Sigurd una armadura y una espada antes de que éste lo mate. Conoce a Brunhilde que vive en una fortaleza normal. No está protegida por la muralla de fuego. Ella le revela el nombre de sus padres. Högni, que en otras fuentes es el hermano de Gunnar, se propone como medio hermano. Comparten la madre, pero el padre es un albo.¹¹⁴

El relato de los Nibelungos es una historia dentro de la saga misma y comienza con la boda entre Sigurd y Kriemhild, quien ocupa el lugar de Gudrun. Sigurd le propone a Gunnar que se case con Brunhilde, la mujer que reina en Seegard. En este caso, Gunnar es recibido muy amablemente por la dama, quien trata mal a Sigurd por haber roto un compromiso de matrimonio con ella en el pasado. La disculpa es un poco extraña, pues Sigurd argumenta que se casó con Kriemhild porque ella tiene hermanos.¹¹⁵

Sigurd y Teodorico logran convencer a Brunhilde que se case con Gunnar, pero la noche de bodas es un rotundo fracaso. Incapaz de desflorar a su mujer, Gunnar pide ayuda a Sigurd. Se intercambian los ropajes y Brunhilde al perder su doncellidad, pierde también las dotes mágicas que le otorgaban una fuerza sobrehumana. Gunnar, Högni y Sigurd comparten el poder por un tiempo hasta la riña entre Kriemhild y Brunhilde. Högni ejecuta el acto de venganza exigido por Brunhilde y mata a Sigurd.

El ocaso de los burgundos comienza con la boda entre Atila y Kriemhild. Kriemhild no tiene objeción alguna, ni sus hermanos sospechan del destino que les espera. Kriemhild tiente a su marido con el tesoro que se menciona con anterioridad. Atila es calificado como el hombre más codicioso del mundo. Invita a los Nibelungos¹¹⁶ y los ataca. La escena sucede en Soest, el lugar de origen tanto de Högni como de Sigurd. Gunnar cae prisionero al principio de la batalla y muere encerrado en una torre llena de serpientes. Teodorico se

¹¹⁴ Un albo es un ser mitológico que habita en las entrañas de la tierra. Tiene facultades mágicas, pero físicamente es feo. En esta saga se dice que Högni tiene una fisonomía que inspira terror porque se parece a su padre. Es posible hacer equivalencias entre los albos y los nibelungos.

¹¹⁵ Para explicar esto, B. Martin hace referencia a las organizaciones clánicas de los grupos germanos. Un huérfano, como lo es Sigurd, tiene que procurarse la protección de algún clan. Para ello se casa con una mujer que esté protegida por sus hermanos y emparenta así con la parte masculina de la estirpe. Martin, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁶ Aquí los reyes burgundos reciben el nombre de Nibelungos, quizá por poseer el tesoro, pues no son los enanos, habitantes de la niebla, a los que normalmente se refiere la palabra. En los textos medievales rescatados, Nibelungos son los reyes burgundos en la segunda parte del *Canto*.

convierte en una especie de dragón, porque logra derretir la armadura de Högni con su aliento de fuego y mata a Kriemhild a petición de su marido. Atila justifica el asesinato porque Kriemhild comprueba la muerte de los suyos introduciendo un leño ardiente en la boca de sus hermanos y accidentalmente mata a Gieselher,¹¹⁷ que aún se encontraba con vida.

Högni sobrevive algunos días a sus heridas y en ese tiempo engendra a un hijo llamado Adrian, quien más adelante vengará a su padre. Tenderá una trampa a Atila para que entre dentro de una montaña que alberga un tesoro y lo encerrará para que muera de hambre.

La multiplicidad de versiones que hemos presentado en estos ejemplos y las incoherencias anecdóticas, ponen de manifiesto que los elementos que tienen en común los escritos están descontextualizados. La impresión que nos dejan estas versiones es que se trata de ecos de una visión del mundo que sólo conocemos de manera fragmentaria.

Eliade y Dumézil sostienen que estos relatos pertenecen al imaginario nórdico y los vinculan a las propuestas míticas indogermánicas. Estas tradiciones no se legitiman mediante la escritura, pues la tradición nórdica dista mucho de ser una tradición libresca. La palabra tiene connotaciones distintas, tanto en el logos griego como en el divino verbo de la tradición judeo-cristiana. La presencia de las runas apunta a un significado ritual de la palabra, en donde los nombres no tienen una lógica que permita el ordenamiento del caos como en los greco-latinos, ni facultades de creación como en la Biblia. Se trata de una palabra con cualidades de conjuro que es capaz de invocar hierofanías. En esta cosmovisión la palabra asume una función atávica, pues las runas tenían poderes mágicos y albergaban mensajes secretos que de caer en manos enemigas podían causar daños irreparables. Mucha de la información que tenemos con respecto a los pueblos nórdicos, proviene de sus enemigos, los romanos. Sabemos, por ejemplo, de la existencia de Germán el Cheruso

¹¹⁷ Gieselher es el hermano menor de los burgundos y el favorito de todos. Coincide simbólicamente con la figura mítica de Baldr, el favorito de los dioses, quien muere tocado por una hoja de muérdago.

gracias a un texto en latín en donde se le otorga el título honorario de *liberator Germaniae*.¹¹⁸

El *Canto de los Nibelungos* es, probablemente, el primer intento de rescatar la tradición oral a partir de una propuesta escrita. La falta de documentación con respecto al modelo que hubiese podido seguir el autor (o los autores) del canto, sugiere que con él se funda un estilo nuevo.¹¹⁹ Existen una serie de especulaciones acerca de la autoría. El cambio de una tradición oral a una propuesta escrita implica una serie de modificaciones. Los relatos de las tradiciones orales, por lo general, no intentan configurar una sola versión acabada (menos en forma de casi 10 000 versos), sino que constan de fragmentos narrativos cómodos para ser relatados en eventos sociales o en los campamentos alrededor del fuego.

Ursula Schulze sugiere que el estilo de los versos en que está escrito el canto, es lo suficientemente homogéneo para suponer que hay un único autor. Coincide con la opinión de Otto Höfler, en que el anonimato es una característica general de las tradiciones orales en las culturas nórdicas, ya que los cantores se veían a sí mismos como portadores de una tradición y no como autores de cantos. En algunos casos podemos rastrear la autoría, como en el caso de Walter von der Vogelweide o Wolfram von Eschenbach, pero aquí no tenemos suficiente evidencias. El comprobar que existe un autor o un cronista de los Nibelungos sería interesante pues permitiría inscribirlo dentro de su contexto social y nos ayudaría a descubrir por qué en el *Canto* se privilegian unos valores sobre otros.

Hay varias opiniones al respecto; Andreas Heusler sostiene que el cantor proviene de un estrato social inferior, mientras que Ursula Schulze propone un autor conocido y de alto rango. La poesía heroica popular se vincula a las cortes, pues los cantores profesionales pertenecientes a las clases gentiles eran invitados como una forma de entretenimiento para

¹¹⁸ von See. "Das Nibelungenlied- ein Nationalepos?". En Heinze y Waldschmidt. *Die Nibelungen, op. cit.*, p. 44. Desgraciadamente, Germán cuenta con este título, pero el texto no informa de ninguna anécdota que pudiese fundamentar un mito. Dentro de ese ensayo está mencionada la obra de Tácito, *Germania*, que sirvió como pretexto para justificar el catálogo de valores basado en el *Canto de los Nibelungos* que tomó Prusia para definir el carácter de lo alemán. Klaus von See afirma que después de la Primera Guerra Mundial, Edward Norden aún estaba convencido que "eine gütige Fee habe unserem Volke dieses Patengeschenk in die Wiege gelegt" (un hada buena había depositado este obsequio de apadrinamiento en la cuna de nuestro pueblo) y había permitido que los valores germanos descritos entraran dentro de la Historia gracias a un documento.

¹¹⁹ Schulze. *Das Nibelungenlied, op. cit.*, pp. 19-22. Esta autora defiende la tesis de que el *Canto* funciona como modelo para la épica de Teodorico y le confiere la condición de *gattungsbildend* (creador de un género).

declamar ante un público selecto sus historias, pero también los integrantes de la nobleza recitaban cantos durante festividades especiales. Resulta imposible definir si esta diferencia social repercutía en la forma en que se consolidaban los cantos y en el lenguaje utilizado.

El recurso científico que tenemos con respecto al fenómeno, es la *theory of oral-formulaic composition*,¹²⁰ desarrollada por Milma Parry y su alumno Albert Lord, basada en el modelo de la *Iliada* y que habla de ciertas estructuras fijas que no se alteran, a pesar de las diferentes formas de interpretación. Definen esta estructura como “un grupo de palabras que se emplea con las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial”.¹²¹ Se han hecho intentos por aplicar esta propuesta a los Nibelungos,¹²² pero la definición dada por Milma Parry en cuanto a la estructura es demasiado general, ya que existen modelos estructurales como los que ella describe tanto en la tradiciones orales como en las propuestas escritas, especialmente si en la versión escrita se usa el diálogo directo. Además, no define cuántas repeticiones estructurales tienen que aparecer para que la estructura se pueda considerar como fórmula.

Por lo tanto, no hay, según Ursula Schulze, conclusiones contundentes de que se trata de una manera de fijar una tradición oral en un documento escrito. Lo que sí se puede constatar es que hay una tradición oral de los Nibelungos antes, durante y después de la elaboración de los documentos medievales. La índole de estas tradiciones es difícil de definir y se pierde en el tiempo.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 77–81.

¹²¹ “a group of words which is regularly employed under the same metrical condition to express a given essential idea”. *Idem*.

¹²² Ursula Schulze comenta el trabajo de Franz H. Bäuml y Donald J. Ward, así como el de K.H.R. Borghart al respecto. *Idem*.

Capítulo VI

Cosmovisión y épica en el Canto de los Nibelungos

Para hacernos una idea de la cosmovisión nórdica que subyace a todas las versiones expuestas en el capítulo anterior, me apoyaré en Mircea Eliade quien propone la temporalidad del mito como una temporalidad ajustada a los ritmos cíclicos de la naturaleza.¹²³ Creación y destrucción se suceden según el ritmo instaurado por las estaciones del año, las lluvias y los períodos de sequía, la siembra y la cosecha, etc. Según Eliade, el ser humano logra instaurar una norma que reglamenta las catástrofes gracias a la repetición predecible de ciertos fenómenos, que le permite otorgar al tiempo un orden secuencial. Este orden instaura lo que Eliade llama el presente mítico, que es una condición de permanencia capaz de abolir lo efímero, más allá de los ciclos mismos de destrucción y generación. Es la labor de los dioses y de los hombres cuidar que esta condición no desaparezca. En la *Völuspá*, el primer canto de la *Edda Mayor*, se manifiesta esta condición de intemporalidad con el nombre de Ymer, que es lo que no participa de la forma negativa en la que se describe el origen:

En la aurora del Tiempo
Vivía Ymer;
No había ni arena, ni mar,
Ni olas refrescantes;
La tierra no existía,
Ni el cielo sublime,
Sólo existía Ginugagap,

¹²³ Mircea Eliade. *El Mito del Eterno Retorno*.

Pero no había hierba.¹²⁴

La condición temporal que no deviene, le subyace a la historia, y el actuar de los seres humanos sólo puede adquirir sentido de cara a esta propuesta primigenia. Todas las vivencias humanas escapan al olvido en la medida que se vinculen a la eternidad. Para ello es necesario que entren en consonancia con los arquetipos generados por el mismo mito. Los que nosotros consideramos como héroes o villanos históricos no son en el fondo personas, sino modelos, y sus actos tienen dimensiones míticas porque deben funcionar como ejemplo a seguir para las generaciones venideras. Las vivencias de estos personajes son seleccionadas cuidadosamente para que se ajusten a un patrón que les antecede y que se propone como intemporal; es decir que el devenir histórico sólo puede ser trascendente si es capaz de adaptarse a una estructura de pensamiento a-histórica que apoye la imagen del mundo instaurada por el mito.

Independientemente de las particularidades de los personajes históricos, todos se inscriben dentro del contexto generado por una cosmovisión mítica, de acuerdo con el cual son aceptados o descartados. Tienen, por ende, una función cosmogónica emparentada con la del ritual: hacer presente el tiempo inmemorial a través de la repetición de un modelo arquetípico para tender el puente entre el pasado y el futuro y permitir a los mortales el acceso a la eternidad. Entre los griegos, el fenómeno consistía en vincular al hombre con los dioses que eran inmortales, pero en las cosmogonías en donde los dioses se conciben como mortales hay otro plano más. Los dioses tienen una función equivalente a los héroes y toman las debidas precauciones para garantizar el renacimiento después de la destrucción del mundo.

Al igual que los hombres, los dioses están condenados a perecer y tienen que asumir su destino de manera heroica. Por esta razón no es importante establecer una diferencia sustancial entre los dioses, los héroes y los seres míticos en el imaginario nórdico, pues todos comparten un mismo destino: el *Ragnarök*.¹²⁵ El *Ragnarök* vaticina que el orden

¹²⁴ Heinrich Niedner. *Mitología Nórdica*, traducción Gloria Peradejordi. Edicomunicación. Barcelona, 1986, pp. 9-11. La existencia de Ginugagap se refiere a una imagen de abismo, que por ser la nada, es también una propuesta en negativo. Ymer se relaciona con la palabra alemana *immer*, que significa siempre.

¹²⁵ Martin explica que la palabra *Ragnarök* fue interpretada por Richard Wagner como *Götterdämmerung* (Ocaso de los dioses). Martin, *op. cit.*, p. 58.

cósmico será destruido porque los dioses faltarán a su palabra. Se trata de una revelación y no de una advertencia, pero a pesar de ello los dioses toman medidas para evitar que las fuerzas contrarias los tomen por sorpresa. Con ello no hacen posible la victoria, ni siquiera mejoran su oportunidad de supervivencia; lo que garantizan con sus actitudes es que la batalla los vincule al arquetipo: más allá de la destrucción y de la creación, la batalla y las reglas que la instauran tiene que estar garantizada como posibilidad de una muerte heroica.

Sólo así podemos explicarnos que Odin esté reuniendo un ejército con los valientes que murieron en el campo de batalla, que haya un guardián que custodia la entrada de Asgard, la morada de los dioses, y que éstos hayan mandado construir una muralla protectora, aunque después quisieran faltar a su palabra en cuanto al justo pago de la obra construida. Por otra parte, las fuerzas contrarias se preparan para una batalla ganada. Dice la adivina que de las uñas de los cuerpos de los guerreros caídos, Loke y los suyos construirán una barca llamada *Nagelfer* con la que penetrarán en Asgard y acabarán con el mundo.

Los hermanos masacran a sus hermanos;
Los hijos de hermanas
Hacen brotar la sangre uno al otro.
La dureza de corazón reinará en el mundo;
La sensualidad es soberana.
Es la edad de la espada, del hacha;
Los escudos son partidos en dos;
Es la edad de la tempestad y del asesinato,
Hasta que muera el mundo
Y los hombres no se salven
Y no tengan más piedad los unos por los otros.¹²⁶

Esta descripción es aplicable a la última batalla que libran los burgundos en territorio de los hunos. Se trata de un relato de la *Völuspá* con respecto a la batalla final librada por los dioses. Ambas obedecen al mismo arquetipo, pues antes de partir de Worms, los burgundos son advertidos del peligro que encierra la empresa, y las ondinas del río le predicen a Hagen la suerte que todos han de correr. También aquí el héroe no busca escapar

¹²⁶ Niedner, *op. cit.*, p. 240.

a su destino, sino que lo enfrenta, posibilita la lucha, se bate contra el enemigo, rechaza toda posibilidad de tregua y muere de manera heroica.

Especial atención requiere el personaje Loke o Loki. En *La canción del tesoro del Dragón* forma parte junto, con Odin y Högni, del trío que se endeuda con el gigante y tiene que robar el tesoro a los Nibelungos para pagar el rescate. En otros relatos encarna el elemento desestabilizador del orden y por esta razón muchas interpretaciones le adjudican el papel del mal. Niedner titula el capítulo que se refiere a Loke, "El Desarrollo del Mal. Loke y su Descendencia".¹²⁷ B. Martin se une a esta interpretación, sin embargo, Loki se relaciona etimológicamente con *luck*, que en inglés significa suerte. Valorar las acciones de este personaje como moralmente reprobables es parte de la cosmovisión cristiana, pues si nos remitimos a las raíces, el azar al igual que el destino, no tienen responsabilidad moral y la última batalla no será librada entre el bien y el mal, sino entre el azar y el destino, y el veredicto será a favor del mundo de lo posible y en contra de lo establecido.

El azar entra dentro del orden gracias a alguna falla, como un convenio no cumplido, en el caso de los dioses, o como una negligencia por parte de los hombres con respecto a los difuntos (no respetar los ritos funerarios y cortarles las uñas debidamente a los muertos), pues el azar forma parte del orden y a la vez alberga la posibilidad de subvertirlo. Cada vez que el orden es violentado por algún motivo, aparece Loke y los dioses le permiten actuar en su favor.

En *la Edda Mayor* participa en la creación del hombre, pues él mete fuego a sus venas. Otro nombre con el que se le conoce es Loder,¹²⁸ hermano y no hijo de Odin, y es el responsable de los defectos del universo, pues gracias a él, el mango del martillo de Thor es demasiado corto y muere Baldr, el favorito de los dioses, quien presidirá un nuevo orden cósmico. Se dice en *la Edda Mayor*:

Los campos no sembrados
Dan sus productos;

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 199-234.

¹²⁸ La raíz etimológica de Loder es igual a la del verbo alemán *lodern*, que se refiere al movimiento de las flamas en un fuego. Podemos embonar la simbología de este personaje con la explicación que da Blumberg al respecto: se trata de una figura a la que le es vedado el retorno a la condición originaria que posibilita la purificación y el renacimiento. Blumberg, *op. cit.*, p. 331.

Todos los males cesan
Balder vuelve.
Hoder y Balder,
Los dioses celestes,
Moran juntos en el palacio de Hropt.¹²⁹

En el *Canto de los Nibelungos*, lo que prevalece al final es el fuego, una inestabilidad azarosa que acaba con todo, pero cuyas cenizas albergan la posibilidad de nuevos órdenes cósmicos.

La contraparte del azar es el destino, *Ragnarök*, al cual no escapan los dioses. La profecía de Loki como destructor del orden debe interpretarse como una promesa del azar, cuya función equivale a la liberación del mundo a costa de la vida de dioses y héroes. La conservación de esta condición liberadora es responsabilidad de éstos últimos y, por lo tanto, deben morir de forma heroica: aceptar el destino porque las profecías hechas están ligadas al azar y, en consecuencia, pueden cumplirse o no cumplirse.¹³⁰ *Ragnarök* no es una fatalidad que cancela el libre albedrío. Por esta razón, Sigurd tiene que aceptar su destino y responsabilizarse de él en *La Profecía de Gripir*, y Kriemhild se suicida con la espada de su amado como parte de su deber cósmico y no como un acto de impotencia. También la visita de parte de los hermanos de Kriemhild, que es precedida por una serie de advertencias, toma esta función. Hay un deseo de que el destino se cumpla, que entronca con otro valor fundamental de la tradición nórdica: la noción de *trewa*.¹³¹

¹²⁹ Hropt es uno de los nombres que recibe Odin. La *Edda Menor* se refiere a Odin con cuarenta y dos nombres diferentes, lo que nos confirma que el nombre no es referente absoluto como el logos griego; la memoria no alcanza la intemporalidad a partir de él, sino que se trata de una facultad de conjuro, capaz de darnos acceso a otras temporalidades. Hoder, quien se menciona como dios celeste junto con Balder, es un dios ciego que fue engañado por Loke y provocó la muerte del dios favorito.

¹³⁰ Odin tiene la consigna de mantener el orden del cosmos y establecer un control sobre el tiempo. Si las cosas siguen un patrón ordenador conocido, es posible predecir el futuro. Así, por ejemplo, el año lleva una secuencia ordenada de primavera, verano, otoño e invierno. Esto permite a hombres y dioses predecir cuando llegará el invierno y tomar las medidas necesarias. El orden que imponen las leyes no es absoluto y puede ser trasgredido. El mismo Odin no siempre lo obedece. Cuando Odin no le es fiel a su palabra, invita a Loke (quien encarna el azar) para restaurar el orden. Sin embargo, el azar no es controlable y, por tanto, muy peligroso. Por esta razón los dioses encadenan a Loke y a su estirpe, pero no lo matan porque representa para ellos el mundo del azar que los redime de lo predecible y les regala la libertad.

¹³¹ Se traduce al alemán como *Treue*, que sería fidelidad o lealtad en español.

Para los antiguos germanos, *trewē* era un término legal y no un componente de una propuesta amorosa individual como entre los románticos.¹³² Se refería al cumplimiento de los acuerdos y a la fidelidad en cuanto compromisos contraídos. La trasgresión de este valor por parte de los dioses conduce finalmente a la destrucción del mundo, pues en el lugar en donde se rompen las reglas establecidas puede entrar el azar.¹³³ La tragedia de los Nibelungos acaece porque Sigurd falta a la promesa de matrimonio hecha a Brunhilde. El asesinato de Sigurd transgrede el convenio de hermandad. Es notorio que estas faltas a la palabra nunca suceden en forma directa. El elixir del olvido interviene para que no se pueda cumplir el compromiso y, en muchas versiones, Guttorm -un personaje que no está ligado al convenio de hermandad- ejecuta la acción asesina para que la responsabilidad de la trasgresión no caiga directamente sobre los héroes. Una falta de este tipo implicaría la cancelación de su condición heroica.

La noción de *trewē* posibilita el pacto entre los dioses y los hombres y legitima al derecho germano como un vínculo con lo sagrado. A diferencia del derecho romano que se apoya en el arquetipo del padre (*pater*) y nos remite a un derecho por parte del individuo, el derecho germano se ancla a la tradición entendida como un orden sacro más allá del individuo.¹³⁴ Este orden permite la convivencia entre todos los seres sin importar rangos o categorías. En los Nibelungos no hay problema alguno en que se relacione una valkiria como Brunhilde con un héroe como Sigurd y con un ser humano como Gunter.

Dentro del contexto legal, la fidelidad entendida como *trewē* forma parte de una moral colectiva, en la cual el comportamiento de Kriemhild (o Gudrun) se justifica como lealtad a la estirpe y no como fidelidad al amor. La *Antigua Canción de Atila*, la *Canción groenlandesa de Atila* y la *Völsunga*, son versiones en donde Gudrun le es fiel a los hermanos y se venga de Atila. En la *Saga de Teodorico* notamos un cambio: Kriemhild

¹³² Martin, *op. cit.*, p. 65.

¹³³ En el imaginario éddico el azar fue sometido por los dioses. Se encuentra preso en una cueva y le cae una gota de veneno en la frente. Su mujer está ocupada tratando de menguar su dolor evitando que le caiga la ponzoña. Su hijo, el lobo Fenris, tiene una estaca clavada en el hocico que evita que lo cierre y la serpiente Midgard, hija de Loke, fue condenada a morderse la cola y a formar el círculo del horizonte. Con ello contribuye a mantener el orden, pero finalmente ellos se liberarán y vencerán a los dioses.

¹³⁴ El Romanticismo distorsiona este concepto y pierde, como consecuencia, el vínculo con el significado original de *trewē*, lo transporta al campo del amor pasional y, posteriormente, al fervor patrio en donde desemboca en una obligación por parte del individuo a la obediencia ciega.

tienta a Atila con el tesoro de los Nibelungos. Esto implica que sus planes de venganza se dirigen en contra de su propia estirpe. La *Saga de Teodorico* está ya cristianizada. El hecho de que Sigurd sea arrojado a las aguas del río por su madre, nos recuerda la historia de Moisés, aunque éste es protegido por una canasta y no por un cristal.¹³⁵ Es probable que la saga sea un híbrido, una versión a caballo entre dos cosmogonías con códigos éticos distintos, ya que en los textos medievales del *Canto de los Nibelungos*, Atila ha perdido su culpabilidad y es presentado como víctima de su mujer.

Estos cambios de valores míticos se reflejan también en la forma en la que se transmiten y se perpetúan los mitos. La transmisión oral cuaja en versiones escritas que surgen como consecuencia de una cristianización que introduce no sólo el latín como lengua sacra, sino también la escritura fonética y la pasión por el registro. El primer documento del que tenemos conocimiento es la Biblia de Ulfilas,¹³⁶ de la cual se conserva un fragmento en la biblioteca de Uppsala y pertenece a un conjunto de escritos llamados *Codex Argenteus*. La traducción de Ulfilas se considera uno de los primeros intentos de reemplazar las runas por una forma escrita más adecuada para el cristianismo. Un contemporáneo de Ulfilas fue San Agustín, cuya obra constituye el modelo formal para la literatura nórdica.

Entre los documentos escritos más antiguos que versan sobre las creencias paganas está la *Saga de Hildebrant*,¹³⁷ redactada con aliteraciones. Ursula Schulze reconoce este documento como el antecedente formal del verso tipo Nibelungo, ya que considera los versos de la *Eddas* como una forma estilística que no corresponde al estilo arcaico oral. Difiere de la opinión de Heusler, quien defiende una evolución de pequeñas obras poéticas (*Lieder*) hacia la consolidación de una forma magna a la que llama *Epos*.

¹³⁵ Existe en el imaginario nórdico la presencia de una especie de burbujas, cuyo límite está dado por un muro transparente que protege a mundos completos perdidos en el mar.

¹³⁶ Ulfilas es el nombre de un obispo del siglo IV que tradujo el *Nuevo Testamento* al gótico. Grabert W y Mulot A., *op. cit.*, p. 12.

¹³⁷ El *Canto de Hildebrant* forma parte de las *Sagas de Teodorico* y sólo lo conocemos como fragmento ya que falta el final. Dos monjes lo escribieron en la tapa de un códice latino hacia el año 820. La aliteración es una forma poética consiste en un sonido igual para el comienzo de las palabras que se pronuncian con más fuerza. Riman las vocales y sólo las consonantes que son las mismas. Por ejemplo: Hiltibrant enti Hadubrant untar herium tuem. (Hildebrant y Hadubrant entre dos ejércitos). Schulze, *op. cit.*, p. 104.

El género del *Canto de los Nibelungos* es, hasta la fecha, un problema porque depende de la definición que se le dé a los mismos géneros. Existe una tradición interpretativa en la que todas las obras mayores pertenecientes al Medioevo se llaman epopeya.¹³⁸ Posteriormente, se ha tratado de diferenciar las obras en géneros diferentes tomando como base la escritura en prosa o en verso. La palabra *Epos* utilizada por Heusler, por ejemplo, se refiere a aquellas obras mayores que están escritas en verso. Contrasta con las obras en prosa a las que sólo se les atribuye lo épico como adjetivo (*episch*). Ya en el siglo XII podemos observar una preocupación en cuanto al género en las obras literarias. En Francia se diferencia entre *chançon de geste* y *roman courtois*, lo que en Alemania equivaldría a la diferencia entre *Heldenepik* y *höfische Epik*. La palabra francesa *roman* viene de *romanz* y se refiere a la literatura redactada en *lingua romana*, no en latín.

El equivalente en alemán, *Roman*, no aparece sino hasta el siglo XVII para denominar escritos en prosa que relatan hechos heroicos ficticios. Se podría aplicar el género a los Nibelungos siempre y cuando se justifique que los textos versan acerca de aventuras ficticias. El término alemán más utilizado para los Nibelungos es *Epos*.

Poco después del descubrimiento hecho en Hohenems en 1755, hubo un intento por parte de Bodmer de cambiar el verso original a la forma de hexámetro para justificar el canto como una *Iliada Nórdica*. Dentro del contexto romántico, el modelo a seguir es Grecia, y el género de epopeya manifiesta el alma de los pueblos. El *Canto de los Nibelungos* fue adaptado a una forma métrica especial, el hexámetro utilizado en la *Iliada*, con el fin de legitimar el sueño de un solo pueblo alemán. Goethe propone que no son los hechos heroicos relatados los que forman la epopeya, tampoco el héroe o el pueblo, sino la forma literaria que permite que los sucesos se conviertan en historia.¹³⁹

En esta visión la manera en que se presenta la historia forma parte de una conciencia de identidad. La necesidad de unificar los criterios con respecto al canto hizo que la *Iliada*

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ Goethe, W. *Dichtung und Wahrheit*, cit. por von See. En Heinzle y Waldschmidt, *op. cit.*, p. 43. El autor complementa el comentario con referencias a Wilhelm von Humboldt, quien decía que una epopeya heroica no podía ya producirse en el siglo XVIII, y que el género se sustituiría por lo que llamó la epopeya burguesa. Hegel plantea el *Roman* (novela) como un sustituto de la epopeya. En su pensamiento hay un proceso evolutivo que se muestra a través de los géneros literarios y que va del canto a la epopeya y a la novela (*Lied, Epos, Roman*).

fuera el modelo arquetípico fundamental durante más de 200 años.¹⁴⁰ Llegó a ser tan popular la analogía entre estos cantos, que la forma original de los textos germánicos quedó opacada y volvió a cobrar importancia después de las guerras mundiales, gracias a la labor de los lingüistas e historiadores de las religiones.

Hildegard Bartels¹⁴¹ ha tratado de empatar la idea épica propuesta por Hegel con el *Canto de los Nibelungos*. Hegel plantea al fenómeno épico como un estado intermedio de la manifestación del espíritu, durante el cual se supera el pensamiento poético para posteriormente adquirir una conciencia histórica. En su trabajo, Bartels llega a la conclusión de que el *Canto de los Nibelungos* refleja el choque de dos etapas del desarrollo del espíritu hegeliano: lo arcaico y lo cortés. Werner Hoffmann¹⁴² lo define como una obra mixta en la cual predominan las características épicas. Se apoya en los géneros medievales y se inclina a privilegiar el aspecto de *chançon de geste*, ya que la temática del amor cortés común en el *roman courtois* no juega un papel importante en el *Canto*. Si llamamos a los *Nibelungos* gesta o épica, tenemos que estar conscientes de que no corresponde del todo a los modelos de género que tenemos a nuestra disposición.

Durante la Edad Media los términos utilizados para referirse a estas obras son: *aventure* (aventura), *buoch* (libro), *liet* (canción), *maere* (relato) o *rede* (discurso). En ninguno de los casos se trata de un género.¹⁴³ La función que tiene el relato es claramente mitológica. La tradición oral apoya el modelo de una imagen del mundo en particular y las

¹⁴⁰ Cabe aclarar que, a pesar de que Goethe defendió el *Canto* como una posibilidad de identidad nacional, no lo condicionó a una sola interpretación. Era de la opinión de que no existe poesía si ésta no se fundamenta en lo humano. La epopeya apela al juicio de cada uno de los hombres. Dice al respecto: "Das Werk ist nicht da, ein für allemal beurteilt zu werden, sondern an das Urteil eines jeden Anspruch zu machen und deshalb an Einbildungskraft, die der Reproduction fähig ist, ans Gefühl fürs Erhabene, Übergrosse, sodann auch das Zarte, Feine, für ein weitumfassendes Ganze und für ein ausgeführtes Einzelne. Aus welchen Forderungen man wohl sieht, dass sich noch Jahrhunderte damit zu beschäftigen haben." (La obra no está ahí para ser juzgada de una vez por todas, sino para participar del juicio de cada uno, para abarcar el todo y detallar lo particular a partir de la fuerza de la imaginación, capaz de reproducir no sólo el sentimiento de lo sublime y lo desmedido, sino también lo tierno y lo fino. De esta exigencia podemos concluir que se ocuparán de él varios siglos). En Martín, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴¹ Bartels, H. "Epos – die Gattung in der Geschichte. Eine Begriffsbestimmung vor dem Hintergrund der Hegelschen Ästhetik anhand von Nibelungenlied und Cancion de Roland." Heidelberg 1982. En Schulze, *op. cit.*, pp. 110-111-112.

¹⁴² W. Hoffmann. "Das Nibelungenlied – Epos oder Roman?". En Schulze, *op. cit.*, pp. 111-112.

¹⁴³ Schulze, *op. cit.*, p. 106.

referencias a los lugares, hechos y personajes actualizan el mito, instauran una ética y evitan que la tradición se olvide.

Los escritos medievales intentan compaginar dos imágenes del mundo distintas, en favor de una cosmovisión que amalgame el mundo mitológico nórdico y la visión religiosa cristiana. Se vinculan al mito en tanto que intentan lograr la integración de varios sistemas éticos diferentes, para actualizarlas dentro de la cosmovisión vigente. Los textos rescatan a los mitos nórdicos de la tradición oral en la que la imprecisión y el azar los hacen peligrar, para integrarlos a la memoria entendida como tinta y papel.

El rescate de los textos en 1755 no obedece a una simple coincidencia sino que responde a un nuevo vínculo con el tiempo propuesto por los románticos, en el que la Historia (entendida como una hipóstasis hierofanta) permite una cosmovisión distinta que tiene que ser legitimada. Es en este sentido que el relato apoya al mito nuevo: el mito nacionalista.

Finalmente, tenemos un fenómeno igualmente mítico que es tratar de que el mito sea olvidado.¹⁴⁴ Aquí la caricaturización, la parodia y el silencio apoyan una cosmovisión. Igual que en los casos anteriores fundamentan una ética acorde a las necesidades míticas del momento.¹⁴⁵

El rubro "género" forma parte del imaginario mítico. La manera en la que se nombra el canto durante el Medioevo nos demuestra que todo nombre que deseamos aplicar al fenómeno, no rescata el sentido original de la obra, pues nosotros nombramos a partir de nuestro propio contexto mítico, en el cual el significado del nombre mismo está vinculado a la tradición clásica y a la tradición judeo-cristiana. *Epos* proviene del griego y se apega al valor que le damos a la palabra misma, antes que a cualquier género. Hemos asociado el término a la obra de Homero: una poesía cantada cuyo autor afirma que es de origen divino y que debe de poner de manifiesto un sentir colectivo. La épica entendida como espejo del

¹⁴⁴ "Den Mythos zu Ende zu bringen, das soll einmal die Arbeit des Logos gewesen sein. Diesem Selbstbewusstsein der Philosophie-oder besser: der Historiker der Philosophie- widerspricht, dass sich die Arbeit an der Endigung des Mythos immer wieder selbst als Metapher des Mythos vollzieht." (Finalizar el mito. Esto debió haber sido en algún momento el trabajo del logos. Esta autoconciencia de la filosofía —o mejor dicho, la autoconciencia de los historiadores de la filosofía— se contradice, pues la labor de concluir un mito se consume siempre como una metáfora del mismo mito). Blumberg, *op. cit.*, p. 681.

¹⁴⁵ Anselm Kiefer lo plantea así en su propuesta plástica. Entre el olvido y la memoria vaticina en uno de los cuadros el legado: la espada de Sigurd.

alma de un pueblo o de una época, no es más que una manera poética en la que se nos revela el mito.

Por consiguiente, podemos concluir que el *Canto de los Nibelungos* es una forma poética que se acerca a otras propuestas literarias medievales, como el *roman courtois* o la *chançon de geste*. La visión romántica se caracteriza por igualar el canto a las formas clásicas griegas e interpreta a los Nibelungos como una propuesta épica nórdica que se iguala, en cuanto género, a la *Iliada*. Esta propuesta se sustenta en el deseo y no en un análisis literario.

La discrepancia con respecto a todos los géneros conocidos nos lleva a la necesidad de atribuirle el mérito de ser un modelo único que instauro un género propio, con el cual busca conciliar diferentes cosmovisiones. Obedece a un intento de integración de sistemas de valores religiosos, en ocasiones antagónicos, para fundamentar un mundo donde puedan sobrevivir las tradiciones antiguas adaptadas a las nuevas estructuras del pensamiento cristiano.

Para lograr su cometido, el ejecutor del canto se vio en la necesidad de respetar muchos elementos pertenecientes a los mitos paganos, los cuales están en franca contradicción con los valores cristianos. Por lo tanto, una de las características del canto es su falta de coherencia. Según Bernhard R. Martín,¹⁴⁶ el elemento unificador es la última parte del *Canto*, llamada *Die Klage* (el lamento). Se trata de una interpretación según los valores medievales cristianos.

¹⁴⁶ Martín, *op. cit.*, p. 214.

Capítulo VII

Forma, estructura y contenido del Canto

Existen 34 manuscritos del *Canto de los Nibelungos*, de los cuales 11 contienen la historia completa y 23 son fragmentos. Los documentos están fechados entre el siglo XIII y el siglo XVI y todavía no sabemos cuál es el manuscrito original y cuáles son copias. El principal catalogador de versiones es Karl Lachmann que, en 1826, publica una versión. En su introducción utiliza la letras del alfabeto para las principales versiones. A los escritos fechados en los siglos XIII y XIV los identifica con las letras mayúsculas A, B, C, y los de los siglos XV y XVI, con letras minúsculas. La catalogación de Lachmann se sigue utilizando hoy en día para hacer referencias a las distintas versiones.

La polémica acerca de cuál es el texto original no ha sido resuelta. Lachmann considera la versión A como la original, basándose en la forma del manuscrito; juzga la versión B como una especie de "Vulgata" de A y al manuscrito C como una versión tardía reelaborada.¹⁴⁷ Adolph Holzmann, en cambio, considera el texto C como el original porque contiene las referencias geográficas más precisas y, además, por ser el texto más extenso; a los manuscritos A y B los interpreta como versiones acortadas del original.

En 1963, Helmuth Brackert llega a la conclusión de que ni siquiera se puede defender la idea de que los manuscritos sean copiados unos de otros.¹⁴⁸ Brackert concluye que es imposible rastrear las versiones conocidas hasta llegar a una versión original que todas tuvieran en común, incluso llega a sospechar de la inexistencia de una obra modelo.

¹⁴⁷ Martin, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁸ Helmuth Brackert. "Beiträge zur Handschriftskritik des Nibelungenliedes". Berlin: Walter de Gruyter. En Martin, *op. cit.*, p. 71.

Habla de cantores o autores diversos, letrados todos en la misma técnica poética y familiarizados con los mismos temas. Lo que une todas las versiones no es la noción de *Urtext*, ideada por los románticos, sino una tradición mítica que se perpetuaba a través de un estilo formal, el cual permitía la conservación de la historia no escrita dentro de la memoria. Para Brackert tanto la tradición oral como las manifestaciones escritas tienen como antecedente la experiencia vital de una cosmogonía.

En cuanto a la forma, el *Canto de los Nibelungos* está escrito en un tipo de verso denominado *Nibelungenstrophe* (estrofa nibelunga),¹⁴⁹ cuya métrica sugiere una forma de canto, probablemente, pero no tenemos noticias acerca de la melodía con la que sería ejecutado.

El elemento fundamental es la *Langzeile* (línea larga)¹⁵⁰ que se interrumpe en el centro por un elemento de cisma. Cada estrofa cuenta con cuatro líneas largas que, por su interrupción, tienen un anverso y un reverso. El cuarto reverso marca el fin de la estrofa. La métrica está consolidada de tal manera que el último reverso termina con una entonación creciente de voz que alarga el sonido y que funge como puente entre una estrofa y otra. Las reglas implícitas en esta métrica no siempre se cumplen, pero son lo suficientemente repetitivas para poder hablar de un patrón. Por lo general, las rimas se suceden por pares. Rimán las terminaciones de las líneas 1 y 2 y de la 3 y la 4, pero existen diferencias entre las versiones. El patrón más homogéneo lo tiene la versión C. Habría que mencionar, además, que los anversos y los reversos de las líneas largas no son independientes, sino que se entretajan en juegos de rimas y de cadencias complejas.

Desconocemos, hasta la fecha, el origen de la *Nibelungenstrophe*. Ursula Schulze considera que el *Canto de Hildebrant* (*Hildebrantslied*) es un antecedente directo de esta propuesta poética y sostiene que, probablemente, haya habido una forma de verso similar en la tradición oral que no ha llegado hasta nuestros días.¹⁵¹

¹⁴⁹ Werner Hoffmann *Das Nibelungenlied. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis Erzählender Literatur*. Moritz Diesterweg, Frankfurt a M. 1987, p. 24.

¹⁵⁰ Hoffmann, *Ibidem*.

¹⁵¹ Schulze, *op. cit.*, p. 101.

La estrofa se convierte en un modelo a seguir durante la baja Edad Media, pues su influencia está presente en otras obras de la poética heroica nórdica, como en la *Saga de Teodorico (Dietrichssage)* o en la de *Kudrun*.

La sintaxis de la obra está condicionada por el sistema de las estrofas. Las oraciones utilizadas frecuentemente no corresponden al rigor de las líneas largas. Hay veces en que podemos distinguir dos oraciones en una línea larga separadas por la cesura, pero también existen casos en donde las frases incompletas son marcadas por la cesura y se completan con los reversos, así como el uso de oraciones completas que comienzan en una estrofa y terminan dentro de otra. La sintaxis rompe con la monotonía instaurada por las rimas, lo que permite una libertad expresiva sintáctica mayor que la que observamos en otros ejemplos de literatura medieval.

Comparado con otros textos, el lenguaje utilizado en el *Canto* es reducido. Arthur Hatto observa con razón que es maravilloso que se pueda expresar tanto, tan bien con un vocabulario tan escaso.¹⁵² Existe una tendencia a relatar la historia a partir de formas lingüísticas estereotipadas, enlazadas con conjunciones copulativas como “y” o “ni”, o bien con interjecciones como “hei” (*Hei*) o “si” (*ja*).¹⁵³

Uno de los rasgos estéticos más significativos está relacionado, precisamente, con estas fórmulas lingüísticas compactas que comunican una profunda carga sentimental, la cual se hace presente en un ámbito no verbal, y que cargan los silencios de significados. Las fórmulas describen actitudes, ademanes o gestos que revelan al lector, de golpe, el carácter o la pasión de los protagonistas.¹⁵⁴ Por ejemplo, la atracción amorosa que sienten Kriemhild y Siegfried, se expresa en el *Canto* a través de un intercambio secreto de miradas.¹⁵⁵ Otro ejemplo lo tenemos en el momento en que los burgundos llegan a la corte

¹⁵² Hatto Arthur. *Tradition of Heroic and Epic Poetry. Vol.I. The Traditions*. Londres 1980, p. 191, cit. por Hoffmann, *op. cit.*, p. 29. “It is marvelous that the Nibelungen poet can say so much so well with so wretched an epic diction.”

¹⁵³ Oeste de Bopp, *op. cit.*, p. XVI.

¹⁵⁴ Para poder seguir la explicación, convendría conocer la trama de los Nibelungos.

¹⁵⁵ “mit lieben ougen blicken ein ander sahen an
der herre und ouch diu frouwe: - daz wart vil tougenlich” (293)

(Con mirada amorosa de sus ojos, - se miraban uno al otro.
El héroe y la muchacha; - y esto se hizo con disimulo). Traducción de Marinne Oeste de Bopp. *El Cantar de los Nibelungos*, Porrúa, México 2000, p. 30.

de Atila y Kriemhild saluda únicamente a su hermano favorito, Gieselher. De Hagen no se habla. Hay sólo una descripción del héroe que, ante la falta de saludo, se aprieta el casco que trae en la cabeza.

Este manejo de los silencios dificulta el acercamiento interpretativo al canto. Una buena cantidad de detalles que aluden a contextos medievales se han vuelto incomprensibles para nosotros, pues no conocemos todos los códigos en que se desenvuelve. Además, se nos advierte en la primera estrofa del canto que lo que estamos prestos a leer o a escuchar, como lo menciona el narrador, es algo que nos debe ser familiar, pues forma parte de las sagas antiguas que pertenecen al acervo cultural colectivo.¹⁵⁶

El narrador (o los narradores) del *Canto* confía en que el lector conoce ya, al menos, parte de la historia y no requiere de una explicación completa de las hazañas. Un ejemplo de esto es la parte narrativa en la que el rey de los burgundos, Gunther, no puede consumar el matrimonio con Brunhilde porque se le niega como mujer. Le pide a Siegfried de favor que le ayude a poseerla. Una vez consumada la hazaña, Gunther parece ya no tener problemas al respecto.

Desde la perspectiva actual, y sólo con la información proveniente del canto, la actitud de Brunhilde no es comprensible. Si se niega a su esposo, ¿por qué dominada una sola vez, no vuelve a su actitud rebelde? La respuesta está en los relatos de la *Edda Mayor* en que se cuenta que Brunhilde es una valquiria castigada por Odin, por haberse equivocado al llevar al Valhalla el alma de un guerrero que no debía haber muerto. Yace dormida rodeada por un anillo de fuego y está expuesta a ser ultrajada. Sabemos, además, que como valquiria tiene poderes sobrehumanos ligados a su condición de virgen. Perder la doncellerz equivale a perder la fuerza sobrehumana. Sólo con esta información resulta comprensible que no se le niegue más a Guntherm, una vez que Siegfried la posee.

¹⁵⁶ "Uns ist in alten Mären Wunder viel gesagt
von Helden, reich an Ehren, von Kühnheit unverzagt
von Freude und Festlichkeiten von Weinen und von Klagen
von kühner Recken Streiten mögt ihr nur Wunder hören sagen." Felix Genzmer, *Das Nibelungenlied*,
Reclam, Stuttgart 1973, p. 13.

"Muchas cosas maravillosas narran - las sagas de tiempos antiguos
de héroes loables - de gran temeridad
de alegría y de fiestas - de llantos y lamentos
de lucha de héroes valientes - ahora escuchareis narrar maravillas." Traducción de Marianne Oeste de
Bopp, *op.cit.*, p. 1.

La versiones complementarias que enumeramos en el capítulo V, en ocasiones nos ayudan a dar seguimiento a ciertas actitudes ilógicas de los personajes. Un ejemplo lo encontramos en la aventura XXVII, en el pasaje en el que desde una ventana, Kriemhild divisa desde lejos a sus parientes y se da cuenta que vienen muy bien armados y se regocija.¹⁵⁷ ¿Por qué? Ella tiene planes oscuros y el hecho de que los parientes vengan prevenidos no debiera ser una buena noticia. Veo dos posibilidades interpretativas. La primera, es que se produce un desajuste en cuanto a la historia pagana. En algunas versiones éddicas, que anteceden el *Canto* y que expusimos en el capítulo V, no es Kriemhild la que tiene intenciones de traición sino Atila. Si esto fuera así, es comprensible su gusto por ver a sus parientes armados, pues delataría una solidaridad clánica. Recordemos que en estas versiones Gudrun, quien equivale temáticamente a Kriemhild, lucha al lado de sus hermanos. La segunda explicación entraría en el ámbito del mito, donde la victoria sólo es completa si los enemigos midieron sus fuerzas en igualdad de circunstancias, pues lo heroico se construye a partir de la exploración de los límites de los contrincantes. Una victoria sobre un enemigo desprotegido no tiene el mismo mérito que una batalla pareja que evidencia la supremacía de alguna de las partes.

Los sentimientos y reacciones de Kriemhild los conocemos gracias a un narrador omnipresente, capaz no sólo de explicar la acción de la historia, sino de tener acceso a la interioridad de los personajes. Ursula Schulze analiza de manera concienzuda el significado plural del narrador que, en un principio, toma una postura objetiva, pero que más tarde cae en una subjetividad evidente, recalcando en varias ocasiones que lo que narra no es algo de lo que está seguro. Hay partes en donde dice: “como lo he escuchado”, o bien, “creo que”. En un momento dado dice que no sabe relatarnos por qué camino llegaron al Rhin.¹⁵⁸ Incluso, el narrador llega a entablar una relación directa con el lector o escucha. Ya desde la primera estrofa utiliza el vosotros como si entablara un diálogo.

El diálogo directo es otro de los recursos estilísticos utilizados en estos textos, lo que permite que los lectores o escuchas tengan la sensación de ser testigos presenciales de

¹⁵⁷ “Cuan grande es mi alegría! - dijo entonces Kriemhild,
Aquí traen mis amigos - muchos nuevos escudos
Y armaduras brillantes y claras: - a quien quiera tomar mi oro
Y acordarse de mi dolor - siempre le tendré afecto.” Traducción Marianne Oeste de Bopp, *op. cit.*, p. 177.

¹⁵⁸ Schulze, *op. cit.*, pp. 113-120.

los hechos. La frecuencia con la que aparecen los diálogos facilita también el camino para una representación teatral de la obra.¹⁵⁹

No existe el monólogo, tan popular en la literatura cortesana. El narrador tiene una función de enlazamiento que jamás se abisma en una reflexión. Tal parece que los personajes del *Canto de los Nibelungos* nunca piensan. La ausencia de un análisis de conciencia, que en otros ejemplos literarios de la época se resuelve a favor del amor cortés, es interpretada por Werner Hoffmann como una prueba de que el canto es una obra heroica apegada a cánones anteriores al *roman courtois*, en los cuales los sucesos manifiestan una voluntad del destino que no tiene que ver con una introspección, sino que habla a través de los sucesos que llevan al desenlace fatal.¹⁶⁰ Los personajes no dudan ni se arrepienten. Kriemhild, por ejemplo, cuya responsabilidad para el fatal desenlace de la historia es innegable, no se cuestiona en ningún momento su comportamiento.

Paradójicamente, es la única que se salva desde la perspectiva cristiana. En el *Lamento*, que es la parte final del canto, no importa ya su indiscreción, pues el amor pasional y la fidelidad que demuestra para con su amado Siegfried, se empata con la doctrina amorosa del cristianismo y se convierte en el elemento redentor por excelencia.

Dentro de las técnicas narrativas, encontramos que el narrador se adelanta a los hechos que está narrando, pues, a pesar de la subjetividad de su visión a la que nos hemos referido en páginas anteriores, dispone de un control absoluto sobre el tiempo y es capaz de hacer referencia al futuro. Los hechos que los personajes viven como vaticinios, son parte de un destino que para el narrador ya está consumado.

Esta condición narrativa existe en obras anteriores, ya dentro de las propuestas clásicas, como en la *Eneida*, pero en los Nibelungos se le da un trato diferente. La manera en la que se manejan los vaticinios, tiene que ver con la noción del *Ragnarök*, a la que hicimos referencia en el capítulo VI de este trabajo. El hecho de que se trata de una historia consumada que termina en una especie de holocausto, hace que todo optimismo que surja dentro de la narración se vea empañado por el desenlace que no debió haber sido conocido sólo por el narrador ya que formaba parte del acervo cultural nórdico. La muerte de todos

¹⁵⁹ Recordemos el proyecto de los hermanos Schlegel, que pretendían popularizar el *Canto* a través de una obra dramática. Capítulo I.

¹⁶⁰ Hoffmann, *op. cit.*, p. 37.

los personajes no pudo ser manejado, por lo tanto, como un factor sorpresa. Desde el principio de la obra, en la segunda estrofa, el narrador nos comunica que a causa de Kriemhild hubo gran sufrimiento.¹⁶¹ Estos vaticinios, además, conectan las dos partes del canto. Por ejemplo, en la quinta estrofa se hace alusión al papel que jugará la heroína en el territorio de los hunos.¹⁶²

Aparte de esta capacidad de vaticinio por parte del narrador existen otro tipo de premoniciones con respecto al futuro, que se inscriben dentro de la historia y atañen a los personajes directamente. Tal es el caso del sueño que tiene Kriemhild y que es interpretado por Uta. La heroína sueña que dos águilas matan a un halcón y su madre vaticina que un caballero morirá si Dios no lo protege.¹⁶³ Es típico de la noción del destino entre los nórdicos, que los vaticinios nunca sean absolutos. Aquí también Uta condiciona el oráculo

¹⁶¹ “dar umbe mousen degene vil verliesen den lip” (Brackert, *op. cit.*, p. 6). “Um sie mussten der Degen viel verlieren Leben und Leib” (Genzmer, *op. cit.*, p. 13). “por ella muchos caballeros - perdieron su vida y su cuerpo” (Oeste de Bopp, *op. cit.*, p. 1).

¹⁶² “si frumten starkiu wunder sit in Etzélen lant” (Brackert, *ibidem*). “sie wirkten starke Wunder spaeter noch in Etzels Land.” (Genzmer, *ibidem*). “Crearon grandes maravillas - aún en el país de Atila” (Oeste de Bopp, *ibidem*). Tanto en la traducción de Genzmer como en la de Oeste de Bopp, la cita se pasa a la estrofa 6, lo que no coincide con algunas versiones del alemán antiguo en la que está en la estrofa 5. Pareciera que la traducción de Oeste de Bopp tiene como modelo la versión de Genzmer. Por esta razón, he preferido no usar la traducción al alemán moderno de Brackert que, definitivamente, se acerca más al original, pero que no respeta la forma de verso.

¹⁶³ “In disen hohen eren troumte Krimhilde
wie sie züge einene valken starc schoene und wilde,
den ir zwene arn erkrummen. Da si daz muoste sehen!”

“den valken den du ziuhest daz ist ein edler man
in enwelleget behüten, du moust inschiere verloren han”. (Brackert, *op. cit.*, p. 8).

“In diesen hohen eheren träumte Krimhilden,
wie sie zöge einene Falken einen starken, schönene, wilden,
den ihr zwie Adler erkrallten da sie das musste sehen.”

“Der Falke den du ziehest das ist ein edler Mann
ihn wolle Gott behüten sonst ists um ihn getan.” (Genzmer, *op. cit.*, p.14).

“En su alma virgen, - Kriemhild soñaba
Que criaba un halcón - fuerte, bello y salvaje
A éste lo agarraron dos águilas - ¡lo que ella tuvo que ver!”

“El halcón que tu criaste – es un hombre noble
Que Dios lo guarde, si no, - pronto morirá.” (Oeste de Bopp, *op. cit.*, p. 2).

con “si Dios no lo protege”, haciendo referencia a un Dios único, claramente cristiano, que forma parte del esfuerzo hecho por el narrador para integrar dos cosmovisiones divergentes.

Escapa a este trabajo enumerar cada una de las instancias en que se repite este patrón, pero lo podemos ver en muchas otras ocasiones.¹⁶⁴ A diferencia del mundo clásico en donde el oráculo es inevitable, las premoniciones nórdicas requieren de la conjunción de muchos elementos en las que el azar juega una parte importante. Para que se cumplan las profecías, los héroes deben aceptar el destino. Así parten los burgundos hacia el territorio de Atila, a sabiendas del peligro que les acecha. Hagen sabe que su suerte está echada y no duda en unirse al viaje.

No todo el *Canto* tiene una coherencia lógica. Muchas veces encontramos contradicciones evidentes, como es el caso del tesoro de los Nibelungos que es robado dos veces por Hagen, una al final de la aventura 19 y otra al principio de la aventura 20. ¿Cómo es posible que Hagen haya sumergido el tesoro completo en el Rhin, y que cuando Kriemhild viaja al reino de Atila se lleve este tesoro?¹⁶⁵ Hagen confisca los bienes de Kriemhild a la hora de la partida al reino de los hunos y, al menos en la versión C del texto, se habla de un doble hurto (“einem Mord und zwene rouben” [un homicidio y dos robos], versión C, verso 1783).¹⁶⁶ Por esta razón, resulta muy problemática la interpretación del texto.

Joachim Heinzle es de la opinión de que el cantor de los Nibelungos no tiene como prioridad respetar una lógica narrativa, sino que privilegia la forma narrativa. Las escenas

¹⁶⁴ Un excelente estudio al respecto es el de Burghart Wachinger, *Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen, Aufbau und Motivierung*. Tübingen 1960.

¹⁶⁵ “Er sancte in da ze Loche allen in den Rhin” (Brackert, *op. cit.*, p. 250).

“Er senkte ihn zu Lochheim allen in den Rhein” (Genzmer, *op. cit.*, p. 81).

“y mandó sumergirlo cerca de Lockheim – en un hueco en el Rhin” (Oeste de Bopp, *op. cit.*, p. 117).

Más adelante se nos narra:

“Si hete noch des goldes von Nibelunge lant” (Schulze, *op. cit.*, p. 134). Tanto la versión de Genzmer como la de Oeste de Bopp no mencionan este hecho quizá por no ser coherente. Genzmer escoge para su versión al libre albedrío los versos de diferentes versiones y Oeste de Bopp, probablemente, se apoya en él para su traducción.

¹⁶⁶ Schulze, *idem*.

escogidas deben haber sido muy importantes para la tradición pagana, no en cuanto coherencia lógica sino en cuanto al contenido simbólico de las escenas.¹⁶⁷

El tesoro de los Nibelungos es un elemento clave dentro de las mitologías nórdicas. Aparece en el *Canto* vinculado a la noción misma de "Nibelungo". La palabra se refiere a aquellos que poseen el tesoro y, a la vez, es un símbolo que pone de manifiesto la lucha por el poder entre Kriemhild y Hagen. Algunos críticos se apoyan en el derecho germano para sostener que la muerte de algún miembro del clan podía ser reivindicada por una especie de multa¹⁶⁸ y que Hagen puede en el *Canto* comprar su vida con la entrega del tesoro si así lo deseara, pero no lo hace por orgullo. Sin embargo, Ursula Schulze considera que el motivo del tesoro, escapa a cualquier explicación pragmática y que interpretaciones como la que mencionamos arriba no obedecen al patrón lógico de la narración. Más bien habría que preguntarse qué es lo que representaba el metal precioso durante la Edad Media. Por otra parte, Hagen no despoja a Kriemhild sólo de sus bienes materiales, también le roba el esposo, la felicidad y la posibilidad misma del amor. Así, las palabras que Hagen pronuncia antes de morir adquieren un mayor significado.¹⁶⁹

Desde la perspectiva macro-estructural, reconocemos dos partes dentro del *Canto*. La primera abarca las aventuras 1 a la 19 y trata del asesinato de Siegfried; la segunda, de las aventuras 20 a 39 y narra la venganza de Kriemhild. Las principales versiones tienen, además, una especie de epílogo llamada *die Klage* (el Lamento) que es un comentario moralizador, considerado como el primer acercamiento interpretativo a la obra y que se omite en la mayoría de las versiones modernas por considerarse una obra diferente al *Canto* en sí. Se conocen cuatro versiones y todas coinciden en los juicios que se hacen a los

¹⁶⁷ Con respecto a la escena en la cual Kriemhild divisa a lo lejos a sus familiares, Heinzle comenta: "Dass die Heldin Unsinn redet ist eines. Ein andres ist die Aussagekraft des Auftritts". "[Die Wirkung] liegt vor allem an einer grossen Kunst des Darstellens, die sich auf eigenartige Weise mit der mangelhaften Erzählstruktur verbindet, sie überlagert und überspielt." (El que la heroína diga incongruencias es una cosa. Lo que cuenta es la fuerza expresiva de la escena. [El efecto] se encuentra en el magistral arte de la representación que se enlaza con la deficiente estructura narrativa y logra sobreponerse a ella y disimularla). Heinzle y Waldschmidt, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁸ *Busszahlung*.

¹⁶⁹ "den schaz den weiz nu niem wan got unde min

der sol dich, valandine, immer wol verholn sin (Schulze, *op. cit.*, p. 232). "Jetzt weiss niemand, ausser Gott und mir, wo der Schatz sich befindet. Dir, Teufelin, wird er immer verborgen bleiben." (Idem). La traducción de Oeste de Bopp no utiliza la versión C de los textos, que es la única en la que a Kriemhild se le nombra *valandine*, que quiere decir demonio. En una traducción libre al español, esta estrofa diría: Ahora nadie sabe en dónde está el tesoro, sólo Dios y yo. A ti, demonio, se te ocultará para siempre.

personajes. Este *Lamento* no tiene paralelo en la literatura medieval y por lo tanto es de especial interés para los estudiosos.

Se trata de una especie de necrología, considerada por unos anterior al *Canto* y por otros como una reacción a éste. No se ha definido si esta parte fue escrita por el supuesto autor o cantor de los Nibelungos, o se trata de un *addendum*. Ursula Schulze habla de un *Klage-Dichter*.¹⁷⁰ El *Lamento* narra cómo la noticia de lo sucedido se sabe en todos lados y de qué manera hay que interpretarlo. A Kriemhild se le premia la fidelidad al amor conyugal y a Hagen se lo condena por soberbio, el peor pecado que puede haber para la mentalidad cristiana.¹⁷¹ El *Lamento* explica la razón por la cual los burgundos se destruyen y permite vislumbrar que, a pesar de lo terrible de los hechos, el mundo continúa con la ayuda y la protección de Dios. El mérito del *Klage-Dichter* consiste en encontrar un lugar para estos héroes dentro del cristianismo, en incluirlos como condenados o redimidos en una nueva propuesta cósmica. En esta parte de la obra, la única que se salva es Kriemhild por defender el amor. No es una conclusión muy convincente, pues los hechos narrados no tienen relación alguna con el amor cristiano. Sin embargo, este intento interpretativo es considerado como el elemento integrador por excelencia, que despoja al fenómeno de su condición siniestra (*das Unheimliche*) y le otorga un orden que lo convierte en un acontecimiento limitado y manejable.

¹⁷⁰ Schulze, *op. cit.*, p. 269. Ella cree en un narrador único del *Canto* y sostiene que no debió ser el mismo que escribió el *Lamento*. Si hay un autor originario para el *Canto*, también debe haber un autor originario para el *Lamento*.

El *Lamento* tiene entre 4360 y 4425 versos, pues se conocen varias versiones que se identifican según el texto en el que se encuentran. Existen las versiones B, C, D y J. La obra está escrita en rima doble (*Reimpaarverse*) y rompe con el estilo del *Canto* que utiliza versos largos (*Langzeile*).

¹⁷¹ *Übermout* es la palabra que se usa en la versión C:

“nu muose in misselingen
von einen alten schulden
ez hete wider ir hulden
geworben also sere

Hagen der übermüete here”. Versos 225-230, cit. en Joachim Bunke. *Die vier Fassungen der “Nibelungenklage”*. Walter de Gruyter, Berlín 1996, p. 655.

Con respecto a la salvación de Kriemhild leemos en la versión C:

“diu wile si verwazen
daz sis ie gewonnen künde
ich waene, si ir alte sünde

entgulten und nihit mere”. Versos 194-197, *Ibidem*, p. 651.

Con el fin de presentar una breve semblanza de algunos de los personajes del *Canto*, presentaremos un resumen de la trama.

Siegfried, hijo de rey, llega al palacio de los burgundos. Al principio reta al rey, pues quiere probar su valentía y destreza bélica. Hagen, en este caso tío de Gunther, el rey de los Burgundos, lo reconoce como el hijo de los reyes de los países bajos y lo invita a pasar. Una vez en el palacio, Siegfried pide la mano de la hermana del rey, Kriemhild. Ayuda en la guerra en contra de Sajonia y se ofrece a acompañar a Gunther al norte para conquistar a Brunhilde, una mujer que vive en Isenstein. Brunhilde sólo se casará con aquel que la venza en los deportes bélicos y reclama la cabeza de los pretendientes que pierden en la contienda. Siegfried tiene en su poder una capa mágica que lo hace invisible y le confiere facultades sobrehumanas. Al llegar a Isenstein, Brunhilde lo saluda antes que al rey como un conocido. Siegfried ayuda a Gunther a descender de la montura y se identifica con Brunhilde como vasallo del rey y no como hijo de rey. Durante la competencia deportiva, Siegfried asiste a Gunther. Bajo la protección de su capa vence a Brunhilde, pero el mérito de la victoria se lo lleva Gunther. El grupo regresa a Worms, sitio de origen de los burgundos y se celebra una boda doble: Siegfried se casa con Kriemhild y Gunther con Brunhilde.

Brunhilde sospecha algo extraño con respecto a su marido, y se le niega como mujer. Gunther solicita una vez más la ayuda de Siegfried. Ambos entran en el aposento de Brunhilde, sólo que Siegfried escondido bajo su capa. Esa noche Brunhilde pierde la virginidad.

Kriemhild y Siegfried parten hacia los países bajos y son invitados años después a Worms. El domingo se suscita el problema conocido como la riña de las mujeres. Por costumbre, la mujer de mayor rango tiene el derecho de entrar primero a la iglesia. Brunhilde se jacta con su cuñada de su posición y le recuerda que está casada con un vasallo de su marido. Kriemhild, por su parte, monta en cólera y delata a su marido. Le informa a Brunhilde que fue su marido el que le robó la doncelez y no Gunther, su hermano. Como prueba le muestra una sortija y un cinturón que Siegfried le había quitado a Brunhilde aquella noche y regalado a su mujer.

El problema se convierte en un asunto público que atenta en contra del honor de la dama, porque aprovechando el azoro de Brunhilde, Kriemhild se adelanta y entra a la

iglesia primero. Burlada, engañada y humillada en frente de todo su séquito, Brunhilde clama venganza. Manda llamar a Hagen, su vasallo principal, y le pide matar a Siegfried.

Hagen visita a Kriemhild en su aposento y le dice que sabe que Siegfried es invulnerable por haberse bañado en la sangre de un dragón, pero que necesita conocer el punto vulnerable del héroe para protegerlo durante una cacería. Kriemhild acepta poner una marca en la ropa de Siegfried para que Hagen sepa cuál es el punto que debe proteger.

Durante la cacería Hagen asesina a Siegfried por la espalda en el momento en que se inclina a tomar agua. Llegado a Worms, ya de noche el cuerpo de Siegfried es puesto en el umbral de la puerta de Kriemhild quien lo encuentra muerto y está inconsolable. Culpa a Hagen de la muerte de su amado.

Como viuda se establece en Worms y manda traer su dote: el tesoro de los Nibelungos. Hagen se da cuenta del poder que adquiere su enemiga con tanto dinero y decide hurtar el tesoro y esconderlo en algún lado del Rhin. Aquí termina la primera parte del *Canto*.

La segunda parte comienza con una oferta de matrimonio para Kriemhild por parte de Atila. Kriemhild ve en esta oferta marital una posibilidad de adquirir poder para vengarse y acepta. Invita a sus hermanos a que la visiten en su nuevo reino con la intención de dar muerte a Hagen. Hagen intuye las oscuras intenciones de su sobrina. No puede evitar el viaje, pero logra que todos vayan fuertemente armados.

Al llegar al Danubio, Hagen va en busca del balsero para que los ayude a cruzar el río. Descubre a unas ondinas bañándose en las aguas y les esconde sus vestidos. Para recuperar sus atuendos, las ondinas le ofrecen predecir el final de la contienda y vaticinan que nadie regresará con vida salvo el capellán del rey.

Cuando Hagen finalmente encuentra al balsero, éste se niega a pasar a los Burgundos al otro lado del río, pero Hagen logra seducirlo con un prendedor de oro. Una vez sobre la balsa pelea con el balsero y lo decapita con su espada.

A Gunther y a los demás integrantes les miente con respecto al balsero. Pelea cuerpo a cuerpo con el capellán del rey quien cae al agua y llega a la orilla. Se salva, pero no cruza el río.

Ya en el palacio de Atila son bienvenidos, pero Kriemhild provoca a Hagen durante la cena con su hijo y Hagen decapita al niño en frente de su padre. Con esta afrenta, Atila se

ve obligado a atacar a sus huéspedes y se desata una lucha feroz y sanguinaria. Al final sólo quedan vivos Gunther y Hagen que son tomados prisioneros por un vasallo de Atila: Teodorico de Berna.

Él los entrega a Kriemhild. Antes de consumir la venganza ella quiere rescatar su propiedad y exige que le revelen el lugar en donde se encuentra escondido el tesoro. Hagen le impone como condición la muerte de Gunther. En su ofuscación Kriemhild mata a su hermano. Hagen triunfa y le dice que su deseo se ha cumplido. Sólo él y Dios saben el paradero y Kriemhild no lo sabrá jamás.

Kriemhild toma la espada de Siegfried que había quedado en manos de Hagen después del asesinato y le da muerte.

Atila ve a su mujer matando a los héroes y decide que ella no merece ya seguir con vida. Kriemhild muere a manos de otro vasallo de Atila llamado Hildebrant.¹⁷² El *Canto* termina con el llanto de los sobrevivientes que se lamentan de lo ocurrido.

¹⁷² Existe un fragmento de una saga que se titula con este nombre *Hildebrantslied* y a la que ya hemos hecho referencia.

Capítulo VIII

Personajes y arquetipos como elementos míticos en la narración

Si tomamos literalmente lo que dice el cantor, la obra de los Nibelungos trata de milagros o de maravillas. Utiliza la palabra *Wunder* que denota algo que debe causar asombro. Joachim Heinzle¹⁷³ está convencido de que los milagros o las maravillas que se narran en estos textos aspiran a ser verdad y no ficción. Para ello se basa en las incongruencias lógicas que existen a lo largo de la narración. Argumenta que el cantor no pudo escoger a su arbitrio los motivos a representar, sino que intenta respetar las propuestas más importantes de las tradiciones antiguas, denominadas “alte maeren”. El hecho de que haya una evidente incoherencia en la estructura narrativa es, según Heinzle, consecuencia de que la integración de los modelos paganos al cristianismo resulta ser imposible.

La maestría en la forma devela que no estamos ante un narrador con poco talento de escritor. Aquello que desde nuestra perspectiva consideramos un error o una incongruencia, se debe posiblemente a que había otras prioridades a respetar, lo suficientemente importantes como para ameritar el sacrificio de la coherencia. Lo que rescata el narrador ha sido llamado por los germanistas “motivos” (*Motive*) y las incongruencias argumentativas las conocemos como rupturas en estos motivos (*Motivbrüche*).

Muchos autores consideran que el canto es una obra de transición entre dos cosmovisiones, la cortés y la nórdica, y tratan de separarlas en sus textos analíticos. Por ejemplo, Werner Hoffmann tiene dos capítulos que se llaman “Lo cortés y lo heroico en Canto de los Nibelungos” y “Lo cristiano en el Canto de los Nibelungos.”¹⁷⁴ Ursula

¹⁷³ Heinzle, Waldschmidt, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁴ “Heroisches und Höfisches im Nibelungenlied” y “Christliches im Nibelungenlied”. Hoffmann, *op. cit.*, p. 3.

Schulze nombra sus capítulos “Adaptación cortés y actualización de la historia” y “Elementos fundamentales no cortesés y motivación de la historia”.¹⁷⁵ Bernhard R. Martín habla de “La remitificación del tema de los Nibelungos ante el mito fundamental cortés-cristiano”.¹⁷⁶

Para enunciar estos motivos, el cantor requiere de los personajes que funcionan como portadores de motivos (*Motivträger*). Esto quiere decir que los principales protagonistas del *Canto* no son individuos de carne y hueso, sino que juegan un rol simbólico dentro de la propuesta narrativa. Por lo tanto, una descripción del temperamento de los personajes, o la aplicación de un análisis de tipo psicoanalítico, se considera imposible. Sin embargo, son los románticos los que redescubrieron el Canto y los que lo interpretaron. Para la propuesta romántica, la Historia sólo tiene sentido si el pasado nos hace vibrar y logramos alcanzar una empatía individual con los personajes que aparecen en las narraciones. Por ende, la tentación de sentirnos identificados a nivel personal con alguno de los protagonistas es muy grande, más si nos reconocemos como herederos de la propuesta romántica.

Ya durante el siglo XIX se desata una controversia al respecto. Los principales involucrados son Richard Wagner y Friedrich Hebbel. En la propuesta wagneriana los personajes renuncian a toda posibilidad de ser humanos, revientan los límites de su individualidad a partir de las exageraciones típicas de la ópera y se convierten en espectáculo. Además, la música de Wagner es envolvente y se nutre del *pathos* a tal grado, que resulta imposible mantener la distancia crítica necesaria para un acercamiento analítico. Wagner consideró los textos descubiertos a partir de 1755 como demasiado cristianizados y prefirió beber en otras fuentes, de las cuales la principal es la *Edda Mayor*. Los protagonistas de su tetralogía *El Anillo del Nibelungo*¹⁷⁷ no sólo incluyen a héroes como Siegfried y Kriemhild, sino también a los dioses del panteón nórdico Wotan (Odin) y Loke. Su obra se extrapola hacia un ámbito claramente sobrehumano que implica no sólo el fin de

¹⁷⁵ “Höfisierung und Aktualisierung der Geschichte” y “Unhöfische Grundzüge und Motivierungen der Geschichte”. Schulze, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁶ “Die Remythisierung des Nibelungenstoffes vor dem höfisch-christlichen Grundmythos”. Martín, *op. cit.*, p. 0.

¹⁷⁷ *Der Ring des Nibelungen*.

los dioses y héroes, sino de toda la propuesta mitológica. La última parte de la tetralogía, llamada *El Ocaso de los Dioses*,¹⁷⁸ implica el fin de una estructura de pensamiento. El final abierto de la ópera da pie a una serie de especulaciones, pues no sabemos si al holocausto del mundo germánico le subyace el mito del eterno retorno, o si la desaparición de una propuesta cósmica abre la puerta a una nueva forma de pensamiento.

Friedrich Hebbel, por el contrario, vislumbra el peligro que conlleva la propuesta grandilocuente de Wagner. Su obra teatral *Die Nibelungen* es un acto de rebeldía en contra de la deificación del mito nibelungo. Intenta proveer a los personajes de “entrañas”, para que tengan la facultad de hablar y de reflexionar.¹⁷⁹ Desafortunadamente, el talento de Hebbel no es equivalente al de Wagner -quien puede calificarse como el máximo genio musical del XIX- y su obra es una propuesta menor que se apoya en los valores burgueses de su época y falsea de una manera evidente las propuestas morales medievales.

En cuanto a las traducciones del medio alto alemán¹⁸⁰ al alemán moderno que hicieron popular el *Canto* y a través de las cuales el tema adquirió dimensiones de épica nacional, cabe decir que el afán por identificarse con los personajes tinte estas traducciones con los juicios éticos y morales del XIX. Heinze analiza de forma minuciosa una de estas traducciones para poner en evidencia los cambios de significado que sufren las lenguas a través del tiempo. Explica, de manera convincente, cómo palabras cuya pronunciación y escritura son idénticas en medio alto alemán y el alemán moderno, no tienen necesariamente las mismas connotaciones ni implican forzosamente los mismos valores.¹⁸¹ Como breve ejemplo, mencionaremos la palabra *edel* que puede traducirse como noble. El

¹⁷⁸ *Die Götterdämmerung*.

¹⁷⁹ Horst Albert, Glaser. “Ein deutsches Trauerspiel: Friedrich Hebbels *Nibelungen*”. En Heinze y Waldschmidt, *op. cit.*, p. 338.

¹⁸⁰ Los germanistas reconocen las siguientes categorías en cuanto a la lengua alemana: *Hochdeutsch* (alto alemán) que es la lengua que se hablaba en las montañas y *Niederdeutsch* (bajo alemán) que se usaba en las tierras bajas. El alto alemán tiene tres modalidades: el *Althochdeutsch* (antiguo alto alemán) que se utilizó entre el siglo IX y el siglo XI, el *Mittelhochdeutsch* (medio alto alemán) que se fecha entre los siglos XI a XIII, y el *Neuhochdeutsch* (nuevo alto alemán) que se usa a partir del siglo XV. El *Canto* está redactado en *Mittelhochdeutsch* (medio alto alemán).

¹⁸¹ Heinze: “... diese reinen kräftigen Töne. Zu Karl Simrocks Übersetzung des *Nibelungenliedes*”. (Karl Simrock tiene una traducción libre del *Canto*, en la que se toma la licencia de combinar varias versiones a su antojo. Goethe conoció el *Canto* en la versión de Simrock, pues tuvo gran éxito y difusión durante el siglo XIX). Heinze y Waldschmidt, *op. cit.*, pp. 111–119.

siglo XIX la interpreta como una cualidad moral y no como un calificativo de alcurnia que, probablemente, era el significado medieval.

Por lo tanto, la interpretación o análisis de elementos aislados de su contexto resulta muy peligroso. En este trabajo seguiremos el ejemplo de aquellos críticos que se han decidido por ver en los personajes motivos que reflejan un choque de cosmovisiones y nos abstendremos de cualquier comentario psicológico, a sabiendas de que esta aproximación es posible y que si la dejamos de lado corremos el riesgo de empobrecer la propuesta del *Canto*. Escogeré sólo algunos de los personajes, ya que un análisis exhaustivo de los protagonistas escapa a la intención de esta propuesta.

Desde el punto de vista estructural, podemos decir que el personaje principal de la historia es Kriemhild. Con ella comienza y termina el relato. Es la piedra angular del intento por conciliar los valores divergentes. En ella se observa cómo se busca adaptar un arquetipo preexistente a la propuesta moral cristiana. En las versiones antiguas, ella es solidaria con los miembros de su clan. Atila la obliga a invitar a sus parientes porque está ávido de poseer el legendario tesoro de los Nibelungos. Esta característica de Atila coincide más con los testimonios que nos ha legado la literatura altomedieval en latín que con el Atila que pinta el cantor de los Nibelungos. La virtud máxima de Kriemhild es su fidelidad, la cual se premia en el *Lamento* con el cielo.¹⁸² El razonamiento que hay detrás es que la heroína (y que debió coincidir con el mito pagano), opta por la máxima principal de los cristianos que es el amor. El amor se iguala a Dios y, por lo tanto, todo lo que se emprende en nombre del amor tiene facultades redentoras.

Este cambio en el significado heroico exige, a su vez, cambios en los demás personajes. Hagen, quien se convierte en el contrincante por excelencia de Kriemhild, es condenado al infierno con el máximo pecado concebido por el mundo cristiano: la soberbia, que es la razón de la caída, no sólo del hombre sino también de los ángeles.¹⁸³ Hagen es el

¹⁸² En la versión C se dice acerca de ella: "Sie hat aus *triuwe* ihr Leben gelassen" (C 549-551). "Wer aus *triuwe* stirbt, kommt nach Gottes Ratschluss in den Himmel" (C 574-576 y C 552-554). (Dejó su vida por la fidelidad. El que muere por fidelidad entra al cielo por la decisión de Dios). En Bumke, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸³ "nu seht wa der valant
liget der ez allez riet.
daz manz mit guote niht ensciet,
daz ist von Hagenes schulden..." (1250-1253)

personaje más controvertido de la historia. Joachim von Fernau lo interpreta como una de las máximas pasiones alemanas: el concepto o la idea. Para von Fernau, Hagen representa la fidelidad alemana a la idea. Extrapola hacia tiempos heroicos una tendencia típica del nacionalismo alemán, que consiste en exiliar lo cotidiano y la vida común en aras de un discurso grandilocuente capaz de fundamentar una identidad en el aire. Defiende que la condición de lo alemán desde el *heroic age* (o sea, desde el origen) es una lealtad hacia sueños abstractos. Quizás tenga razón si nos referimos a los poetas y pensadores románticos, pero aseverar esto para un tiempo inmemorial que se vincula con la eternidad es exagerado e insostenible.¹⁸⁴

Hagen resulta ser la figura más controvertida del poema pues alberga varios motivos. Está el Hagen villano, que se apodera de manera ilegítima del tesoro, que engaña a Kriemhild y que mata a un héroe por la espalda; un Hagen audaz y soberbio que prefiere la muerte antes que claudicar ante su enemiga. Está el Hagen, vasallo del rey de los burgundos al que le es fiel hasta la muerte; Hagen, la eminencia gris a la que todos piden consejo; Hagen, el que conoce el protocolo del mundo cortés. Finalmente, está también un Hagen que es un extraño en la corte de los burgundos, una especie de nigromante que tiene acceso a ámbitos en los que el rey Gunther no puede incursionar, el Hagen que conoce las predicciones de las ondinas y que es capaz de ver más allá de los tiempos, el Hagen de una intachable rectitud, el Hagen que asume con una valentía escalofriante su destino. En este aspecto, Hagen sólo puede compararse a aquellos personajes que vienen de fuera como

“nun seht wo der Teufel liegt, der mit sienem Rat alles veranlasst hat. Dass man es nicht zum Guten wenden konnte, geschah durch seine Schuld”. (miren ahora en donde yace el demonio, que ocasionó todo con su consejo. Que no haya sido para bien, es culpa suya). En Schulze, *op. cit.*, p. 272.

¹⁸⁴ “Hagen ist die Idee. Er ist das Prinzip selbst. Er lebt in der reinen tödlich leeren Idee. In der Idee als Ersatz für die Frau, die er nicht hat, für das Kind, das er nicht wünscht, für die Liebe die er nicht braucht, für das Lachen was er nicht kennt, für das Geniessen der Gegenwart die für ihn eine Zeitvergeudung für die Zukunft ist. Die Kälte, die Hagen verbreitet, ist die Kälte eines Lebens im luftleeren Raum der Idee... Keiner kann der Idee so treu sein wie der Deutsche. Wo die Idee fehlt, schafft er sie. Wo das nicht möglich ist, ist er nicht treu” (Hagen es la idea. Es el principio mismo. Vive en la idea pura y mortalmente vacía: en la idea como sustituto de la mujer que no posee, del hijo que no desea, del amor que no necesita, de la risa que desconoce, del disfrute del presente que para él es una pérdida de tiempo para el futuro. El frío que emana Hagen, es el frío de una vida en el espacio sin aire de la idea... Nadie puede serle tan fiel a la idea como el alemán. En donde no existen ideas, él las crea, y cuando esto no es posible, no es fiel). von Fernau, *op. cit.*, p. 200.

Siegfried o Brunhilde.¹⁸⁵ Sabe quién es Siegfried, cuáles son sus hazañas, conoce a Brunhilde y el peligro que encierra su cortejo.

Durante la segunda parte del Canto, Hagen va ganando importancia de manera gradual, hasta convertirse en el motivo principal de la trama narrativa. Adquiere la condición de héroe en el sentido en el que Joseph Campbell plantea el arquetipo heroico:¹⁸⁶ está conciente de que es el señalado por lo numinoso para llevar a cabo una empresa. Entiende las señales sobrenaturales que le llegan y las interpreta correctamente. Pasa el límite o umbral hacia el inframundo (aquí propuesta como el cruce del Danubio en donde el balseiro es una especie de Caronte) y cumple su misión. A pesar de haber matado a Siegfried a traición y haber engañado a Kriemhild, al final del *Canto*, Atila lo califica como el mayor de todos los héroes, y condena a su esposa a muerte por haberle quitado la vida. El motivo de Hagen se hermana con la simbología del tesoro, del cual resulta ser el último guardián.

Comentaremos brevemente a los otros dos héroes que no pertenecen al mundo de los burgundos: Siegfried y Brunhilde.

Siegfried es un advenedizo que se presenta en la corte como un aventurero y reta al rey. Es evidente que no conoce o no respeta la etiqueta impuesta por la propuesta cortés. Encontramos aquí la razón por la cual Martin lo interpreta como un motivo perteneciente a la cosmovisión nórdica.¹⁸⁷ No se trata de un personaje cuyo abolengo es reconocible a través de sus modales, sino que se legitima gracia a sus habilidades bélicas. Se parece más al *Recke*¹⁸⁸ que al concepto de caballero. Su contraparte mítica es Gunther quien, para probar su legitimidad en cuanto al poder, contrapone su linaje a la espada del aventurero¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Martin, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁸⁶ Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*.

¹⁸⁷ Martin, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁸ Según *The Nibelungen Tradition: An Encyclopedia*, Routledge, Nueva York 2002, p.167, este término se utiliza en el *Canto de los Nibelungos* para calificar la empresa que emprende Gunther con el propósito conquistar a Brunhilde. No parte, como es costumbre en el amor cortés, seguido de un séquito con regalos, sino viaja en una pequeña comitiva. Se habla que parten "in recken wise", es decir, a la usanza *Recke*. Esta palabra cae en desuso durante la Edad Media y es reincorporada al vocabulario alemán durante el siglo XIX cuando se rescata de los textos de los Nibelungos. Algunos estudiosos piensan que viene de *wrecheo* o *recko*, un término que describe a los exiliados que se convierten en guerreros mercenarios.

¹⁸⁹ "Wie het ich daz verdienet sprach Gunther der degen

La diferencia entre lo cortés y lo nórdico se evidencia en el momento en que Siegfried regresa a su terreno y viaja a Isenstein, en donde Brunhilde lo saluda como principal de la comitiva. Ahí se encuentra la fuente de todas las incongruencias, ahí Siegfried deja de ser auténtico y se identifica como miembro de una propuesta social a la que no pertenece. Brunhilde es, igual que Siegfried, un motivo nórdico. De otras fuentes sabemos que por el destino está prometida a Siegfried, sólo que en este caso Siegfried no se interesa por ella. Quiere incursionar en el mundo de la cultura cortesana y ha elegido a Kriemhild como esposa. Esto será el principio del fin, pues el destino nórdico se cumple a pesar de los rituales matrimoniales cortesanos poniendo en evidencia un conflicto de poder que se manifiesta de manera magistral en la pelea de las mujeres. Pierde la propuesta nórdica, pues Brunhilde pierde el honor, pero esta misma propuesta se venga con la muerte del héroe.

El motivo principal que busca la revancha en la segunda parte del canto, es la propuesta cortesana fuera de su entorno habitual: Kriemhild en tierra de Atila. La propuesta nórdica simbolizada por Hagen sale vencedora, pero a costa de su autodestrucción. Lo que queda es el lamento de la pérdida, que llora un Atila cristianizado.

También el juicio con respecto a la obra es congruente, pues el *Lamento* busca justificar lo acaecido de cara a los valores cristianos que no juegan un papel importante en el Canto. Los elementos cristianos se limitan a la mención de la iglesia en frente de la cual riñen las mujeres y en el ejercicio de la misa y en algunas menciones escuetas de Dios.

El héroe que más se acerca al modelo cristiano es Dietrich von Bern, un personaje menor que aparece sólo en la segunda parte, aunque exista un grupo de relatos, independiente de los Nibelungos, en donde es el personaje principal. Desde el punto de

dez min vater lange mit eren hat gepflegen
daz wir daz solden verliesen von iemannes kraft?
Wir lizen übele schinene daz wir ouch pflegen ritterschaft.” (Brackert, *op. cit.*, p. 28).

“Womit hätte ich es verschuldet” sagte Gunther der Held “das Reich das mein Vater im hohen Ansehen lange Jahre regiert hat, jetzt durch die Gewalt eines anderen zu verlieren? Wir würden damit zugeben das wir keine Ritter sind.” (*Ibid.*, p. 29).

“¿Cómo merezco esto?”, - dijo Gunther, el espada,
“lo que mi padre por mucho tiempo - cuidaba con honores
lo perderíamos - por la fuerza mayor del otro?
Mal sería probado con esto - que nosotros también cultivamos la caballería.” (Oeste de Bopp, *op.cit.*, p. 12).

vista histórico, se relaciona con los ostrogodos y aparece en territorio huno como un vasallo. De la *Saga de Teodorico*¹⁹⁰ sabemos que busca la ayuda de los hunos para recuperar su reino. Se distingue claramente de los demás protagonistas y no muere en el momento del holocausto.¹⁹¹ Su función es la de mediador. Edward Haymes lo ha calificado como un político, ya que carece de la pasión que caracteriza a los burgundos.¹⁹² No está inmerso en la dinámica de venganza que cancela por completo las nociones de caridad o de piedad cristianas y no asume la fatalidad a la manera del resto de los héroes.¹⁹³ Siempre busca el compromiso y procura evitar la guerra y cuando ve perdida su causa, se pone su armadura para defender la paz. Reta a duelo a Hagen, pero no lo mata. Lo toma prisionero y lo entrega a Kriemhild con la petición de que ella le perdone la vida.

Lejos de interpretar su actitud como una debilidad de carácter, me uno a las opiniones de Bert Nagel y de Haymes de que se trata de un modelo de comportamiento ejemplar pues, a pesar de que los valores cristianos sólo se mencionan al margen de la narración, la alternativa diplomática propuesta por Teodorico de Verona, hubiera evitado el trágico desenlace.¹⁹⁴

Podemos concluir que la negativa para un compromiso conciliador por parte de los principales protagonistas del *Canto*, es la principal causa su desgracia. Un compromiso de esta índole hubiera significado una traición a los valores nórdicos. La cualidad heroica de Hagen descansa sobre este principio.

El comportamiento de Kriemhild, en cambio (al menos en las versiones alemanas descubiertas hacia 1755), no corresponde a los valores paganos, pues rompe las reglas establecidas. El deseo de poseer un esposo para el que no se está destinada, no justifica una

¹⁹⁰ *Thidrekssaga*. Hago referencia a la Saga en la pág 57 de este trabajo.

¹⁹¹ Atila también sobrevive en esta versión a la catástrofe, pero en los cantos antiguos es asesinado por su esposa.

¹⁹² Haymes, Edward. En Martin, op. cit. pág 105.

¹⁹³ Atila tampoco acepta la batalla final como el desenlace del destino. Primero se niega a atacar a sus huéspedes y sólo cuando Hagen mata a su hijo permite la lucha armada. Él no participa en la batalla por mano propia. Inclusive deja que Hildebrant sea el verdugo de su esposa. Hay críticos que reconocen en este patrón un motivo ajeno al de los burgundos y se apoyan en este incidente para afirmar que Atila no puede ser calificado como "Recke". Hoffmann, op.cit. pág 78.

¹⁹⁴ Nagel y Haymes. En Martin, op.cit. pag 104 y 105.

actitud irracional que ponga en peligro a toda una estirpe: el amor pasional, en ese sentido. no es un valor para las mentalidades nórdicas, sino un simple capricho. Kriemhild puede interpretarse desde esta perspectiva como un demonio.¹⁹⁵ Tanto ella como Siegfried han traicionado los valores morales del antiguo orden.

El *Canto de los Nibelungos* se redacta con tinta y papel dentro del contexto de los monasterios, forma parte de una propuesta cristiana que se sabe vencedora y que, en el nombre de la evangelización, estuvo dispuesta a hacer compromisos y a llegar a acuerdos con las tradiciones culturales sobre las que se impuso. Teodorico de Verona representa esta postura conciliadora y funge como eslabón entre las diferentes cosmovisiones.

¹⁹⁵ *Valandinne.*

Conclusiones

En este trabajo me acerqué al fenómeno de los Nibelungos desde el ámbito de la teoría del conocimiento apoyándome, en especial, en las propuestas epistemológicas de los mitos. Soy de la opinión de Blumenberg¹⁹⁶, que no hay una distancia entre el mito y la interpretación del mismo, pues un mito vigente se fundamenta en un acto de fe que no tolera posturas críticas.

Los Nibelungos no son sólo personajes de documentos medievales, ni una obra literaria, tampoco se limitan a encarnar una épica nacionalista, sino que se trata de una tradición cosmogónica en la que se intenta conciliar diferentes modelos éticos. Es una tradición sin una continuidad histórica, pues a finales del siglo XVI la historia, que debió de gozar de gran popularidad, como lo muestran la cantidad de versiones escritas que tenemos, cae en el olvido y sobrevive de manera fragmentaria y desprovista de su carga mítica, como una forma de entretenimiento.

Podemos acceder a los Nibelungos, en la actualidad, gracias a los románticos, que rescataron esta tradición de los archivos de las bibliotecas, para fundamentar un nuevo vínculo con el tiempo que desemboca en una historia ideal, ligada a una fe en un espíritu que la encarna.

Los Nibelungos se insertan, así, en una nueva propuesta mítica legitimadora que sostiene una religiosidad nacional. Simbólicamente, se convierten en el cimiento del espíritu alemán y se identifican como el origen de un pueblo que se auto-propone como soberano. A través de ellos se revive la condición primaria atribuida a lo que llamamos *heroic age* que alude a una temporalidad no lineal que se abisma en vivencias místico-mágicas, pero que obedecen a un mito fundamental distinto al de las cortes medievales. En este caso, se intenta regresar a un tiempo original y originario que escapa a las

¹⁹⁶ Blumenberg, *op. cit.*, pp. 329-358.

comprobaciones históricas. En este sentido, el *Canto* adquiere la categoría de “puro”, proveniente de una “edad de oro”.

Se lo identificó con otras obras arquetípicas que se vinculan a tiempos sagrados, como a la *Iliada* y a la Biblia. En especial, resulta interesante el intento de Friedrich Heinrich von der Hagen que, inspirado en el modelo bíblico de Lutero, propone una traducción del *Canto de los Nibelungos* de un alemán antiguo al alemán moderno. Esta traducción tenía que convertirse en un modelo para la lengua alemana y debía sustentar una ética nacional, de la misma forma en que la Biblia sustenta una ética cristiana. Con esto lo eleva a la categoría de “Libro Sagrado”.

La ética que deben sustentar los protagonistas de los Nibelungos se basa en un código de virtudes abstractas como el amor, la fidelidad, el honor, etc. Dichos valores se ilustraron con los personajes que, para tal efecto, fueron desvinculados de su contexto literario y se convirtieron en iconos independientes, mediante los cuales se exhortó a la población a ser nacionalista. Gracias a ellos, las virtudes no sólo adquirieron una plasticidad convincente, sino que fueron adjetivadas como exclusivas del pueblo alemán. El amor, la lealtad, la templanza y otros se valoraron no por ser virtudes, sino por ser alemanas. Por otra parte, el modelo de la *Iliada* permitió que se le confiriera el estatus de un documento histórico que pone de manifiesto el alma del pueblo alemán.

La manipulación política de los protagonistas del *Canto de los Nibelungos* por parte de la Nación hizo del mito un arma propagandística, para apoyar una identidad nacional de carácter bélico. Los Nibelungos se vinculan directamente a la ideología del Tercer Reich y participan de la condena histórica como consecuencia de la derrota alemana en 1945. Se prohíbe mencionar a los personajes en discursos públicos y dejan de ser parte del material didáctico en las escuelas.

El mito sobrevive en forma de sátira o de parodia, o bien forma parte de la literatura de entretenimiento infantil junto con los cuentos de hadas. La excepción a la regla es Richard Wagner cuya propuesta musical se desarrolla dentro de un contexto de alta cultura que garantiza una continuidad del mito.

El abuso propagandístico confinó el *Canto* al ámbito académico superior en donde los medievalistas buscaron la desmitificación de los iconos y una re-contextualización de los personajes dentro de la propuesta medieval.

A partir de los movimientos estudiantiles de 1968, algunos artistas retoman el tema de los Nibelungos para protestar en contra de las condenas históricas en general. Tal es el caso de Kienholz y de Anselm Kiefer, que se basan en las teorías existenciales de Martín Heidegger y que buscan una nueva relación con el tiempo y, por lo tanto, añoran un modelo mítico legitimador que los redima de la condena que heredaron de sus padres.

En conclusión, la tradición de los Nibelungos es un fenómeno mítico capaz de conciliar diferentes visiones del mundo. Podemos identificar los modelos que enumero a continuación:

1. El modelo albergado en las tradiciones orales que nos llega en la obra literaria de manera mutilada. Se trata de un modelo mágico ajeno al fenómeno de la escritura en el que la palabra tiene características atávicas.
2. El modelo cristiano adaptado a la propuesta cortés que, en ocasiones, devela una clara influencia árabe (que puede interpretarse como otra propuesta cósmica, aunque no siempre coherente, ya que entre el cristianismo y el amor cortés existen conflictos).
3. El modelo romántico basado en una confianza en la poesía como acto creador capaz de legitimar una religiosidad nacionalista. Este último modelo se cancela para la tradición de los Nibelungos después de la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de que las religiosidades nacionalistas sigan vigentes hoy en día, esta tradición de los Nibelungos se interrumpe porque se le impone una condena histórica.

Vivimos un tiempo en que la propuesta romántica se debilita, pero no existe otro modelo mitológico que satisfaga nuestras necesidades metafísicas. Nuestro tiempo está marcado por una crisis de lenguajes en la que hemos perdido la confianza en las verdades míticas, enfrentándonos así con un vacío ontológico. El significado etimológico de crisis es "oportunidad".

¿Continuidad o destrucción total de la estructura del pensamiento mítico? Están abiertas las posibilidades.



BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. *Edda Mayor*. Traducción y edición Luis Lerate, Alianza, Madrid 1984.
- Arnaldo, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos, Madrid 1987.
- Arnold, Ludwig. *Martin Luther. Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München 1883.
- Béguin, Albert. *El Alma Romántica y el Sueño*. Fondo de Cultura Económica, México 1992.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Suhrkamp, Baden Baden 1978.
- Berger, Thomas, Müller, Karl- Heinz, Oomen, Heinz Gerd. *Entdecken und Verstehen. Von der Entdeckung bis zum Ersten Weltkrieg*. Cornelsen.
- Biro, Matthew. *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*. Cambridge University Press, New York 1998.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Antiguas Literaturas Germánicas*. Fondo de Cultura Económica, México 1982.
- Brackert, Helmut. *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*. Fischer, Frankfurt a. M. 1970.
- Bumke, Joachim. *Die vier Fassungen der "Nibelungenklage". Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*. de Gruyter, Berlin 1996.
- Campell, Joseph. *Mitos, Sueños y Religión*. Kairós, Barcelona 1997.
- El Héroe de las Mil Caras*. Fondo de Cultura Económica, México 2001
- Cotterell, Arthur. *A Dictionary of World Mythology*. Oxford University Press, New York 1990.
- Dumézil, Georges. *Mito y Epopeya*. Seix Barral, Barcelona 1977.

Ehrismann, Otfried. *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg.* Fink, München. 1975.

Eliade, Mircea. *Imágenes y Símbolos.* Taurus, Madrid 1987.

Tratado de Historia de las Religiones. Era, México 1988.

Mito y Realidad. Labor, Barcelona 1983.

Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Insel, Frankfurt a. M. 1987.

Elias, Norbert. *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19 und 20. Jahrhundert.* Suhrkamp, Frankfurt a.M 1998.

Fernau, Joachim. *Disteln für Hagen. Bestandaufnahme der deutschen Seele.* Ullstein, Berlin 1966.

Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur.* Kröner, Stuttgart 1992.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica.* Monte Ávila, Caracas 1991.

García Font, J. *La Magia de la Imagen.* Creación y Realización, Barcelona sin fecha.

Gargallo di Castel Lentini, Gioacchino. *Hegel Historiador.* Fontamara, México 1997.

Genzmer, Felix. *Zur Germanisch- Deutschen Heldensage.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1965.

Gentry G, F. McConnell, W. Müller, U. Wunderlich, W. *The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia.* Routledge, New York 2002.

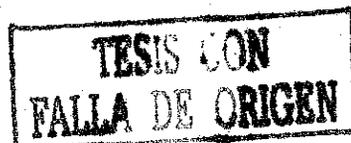
Göttner- Abendroth, Heide. *Die Göttin und ihre Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung.* Frauenoffensive, München 1980.

Grabert. W y Mulot, A. *Geschichte der deutschen Literatur.* Bayrischer Schulbuchverlag, München 1973.

Graves, Robert. *La Diosa Blanca.* Alianza, Madrid 1986

Hainz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole Bilder und Zeichen der Christlichen Kunst.* Eugen Dietrich, Köln 1984.

Hansen, Walter. *Die Spuren des Sängers. Das Nibelungenlied und sein Dichter.* Gustav Lübbe, Bergisch-Gladbach, 1987.



- Hebbel, Federico. *Los Nibelungos*. Espasa –Calpe, México 1993.
- Heinzle, Joachim. Waldschmidt, Anneliese (Eds.). *Die Nibelungen*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991.
- Highet, Gilbert. *La tradición Clásica*. Fondo de Cultura Económica, México 1996.
- Hoffmann, Wernwe. *Das Nibelungenlied. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur*. Diesterweg, Frankfurt a.M. 1987.
- Jung, G. Karl. *El Hombre y sus Símbolos*. Aguilar, Madrid 1969.
- Keim, Franz. *Die Nibelungen*. Insel, Baden Baden 1972.
- Krüger, K. *Mittelalter und Frühe Neuzeit*. Ernst Klett. Stuttgart 1971.
- Lechner, Auguste. *Die Nibelungen*. Tyrolia, Wien 1994.
- Loriot. *Loriot erzählt Richard Wagners Ring des Nibelungen am Beispiel der Aufnahme von Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker*. Polygramm Literatur, Hamburg 1993. (C.D.)
- Lurker, Manfred. *Wörterbuch der Symbolik*. Kröner, Stuttgart 1985.
- Martin, Bernhardt. *Nibelungenmethamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*. Iudicum, München 1992.
- Mudrak, Martin. *Die Sagen der Germanen*. Ensslin&Laibling, Reutlingen 1961.
- Müller/Wapnewski. *Wagner Handbuch*. Kröner, Stuttgart 1986.
- Niedner, Heinrich. *Mitología Nórdica*. Edicomunicación, Barcelona 1986.
- Oeste de Bopp, Marianne (Ed.). *El Cantar de los Nibelungos*. Porrúa, México 2000.
- Otto, Rudolf. *Lo santo Lo racional y lo irracional en al idea de Dios*. Alianza, México 2001.
- Saltzman, Lisa. *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. Cambridge University Press, Nueva York 1999.
- Schneider, Norbert. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Reclam, Stuttgart 1996.
- Schulze, Ursula. *Das Nibelungenlied*. Reclam, Stuttgart 1997.

Seitter, Walter. *Das politische Wissen im Nibelungenlied*. Merve, Berlin 1990.

Strulson, Snorri. *La Edda Menor*. Alianza, Madrid 1984.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Diálogo, México 1998.

Wachinger, Burghart. *Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen, Aufbau, Motivierung*. Tübingen 1960.

Wunderlich, Werner. *Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes*. Literaturwissenschaft. Stuttgart 1977.

Yáñez, Adriana. *Los románticos: nuestros contemporáneos*. Alianza, México 1993.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis sinodales, Maestra Cecilia Tercero, Doctora Renate von Hanfstngel, Doctora Elizabeth Sifer, Doctora Francesca Gargallo y Doctor Jorge Alcázar, el tiempo y la atención que dedicaron a este trabajo.

DEDICATORIA

A mis amigos del Instituto de Cultura Superior. A mis padres y a mis hijas, y Alfredo Arévalo, por el cariño y el apoyo que me brindaron.