

año. X — n° 36 — 2023 — issn n° 1853-760x

SCRIPTORIUM

desde las cátedras



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

Facultad de Cs. Sociales / Departamento de Historia - Cátedra Historia Medieval

SCRIPTORIUM

Somos un espacio abierto de participación y difusión sobre los estudios medievales de la mano de historiadores, estudiantes, profesores, investigadores y artistas de diferentes instituciones.

issn nº 1853-760x

Directores:

Dra. Mariana Zapatero (UCA)
Dr. Gerardo Rodríguez (UNMdP / CONICET / ANH)
Dra. Cecilia Bahr (UCA)
Dra. Silvia Arroñada (UCA / CONICET)

Comité Editorial:

Dra. María Filomena Coelho (UB – Brasil)
Dr. Martín Ríos Saloma (UNAM – México)

Equipo de Redacción:

Julieta Beccar
Liliana Bucchieri

Coordinador de Redes:

Franco D'Acunto

Equipo de redes:

Lucía Gómez
Diego Verona

Colaboradores:

Ignacio Carozza
Federico D'Urso
Emilio Maldonado

Edición y Diseño:

Macarena Portela

Ilustración de tapa:

El Unicornio se defiende, de los *Tapices de Unicornios*. Hecho en París, Francia (dibujos animados); Fabricado en el sur de los Países Bajos (tejido)

www.scriptorium.com.ar

UCA

Universidad Católica Argentina

Contacto: info@scriptorium.com.ar

Domicilio Editorial: Av. Alicia Moreau de Justo 1500
(CABA, Buenos Aires, Argentina)

SUMARIO

06 **Palabras iniciales**

UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

10 **Presentación**
por Mariana Zapatero

12 **Aproximación a la trama simbólica del retrato
Emperador Carlomagno de Alberto Durero**
por Valentina Mongrell

24 **Del «no lugar inexistente» a la materialización
del «lugar posible». La transformación de la
utopía medieval en la distopia moderna**
por Carla dos Santos

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

54 **El Cid Campeador en ficciones y formatos
posmodernos**
por Lidia Raquel Miranda

67 **La impronta femenina en la novela *Doña Jimena***
por Romina Araceli Aguilar

82 **Los valores axiológicos del yo social y la otredad
en *Sidi: un relato de frontera***
por Maya Suárez Patterer



AVERE...



El Unicornio se defiende, de los Tapices de Unicornios. Hecho en París, Francia (dibujos animados); Fabricado en el sur de los Países Bajos (tejido)

PALABRAS INICIALES

A todos nuestros lectores les presentamos *Scriptorium* 36 desde las Cátedras que tiene como objetivo principal mostrar el trabajo de profesores y alumnos de distintas disciplinas en el marco de los estudios medievales.

En esta oportunidad comparten sus trabajos desde la Universidad Nacional de La Pampa y desde la Universidad de Montevideo (Uruguay).

La Cátedra de Literatura Española I de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, dirigida por Raquel Miranda nos muestra la figura del Cid Campeador desde diversas perspectivas muy interesantes: “El Cid Campeador en ficciones y formatos posmodernos” por Raquel Miranda; La impronta femenina en la novela *Doña Jimena*” por Romina Araceli Aguilar y “Los valores axiológicos del yo social y la otredad en *Sidi: un relato de frontera*” a cargo de Maya Suárez Patterer.

Desde la Universidad de Montevideo y producto de los trabajos realizados como resultado del curso de posgrado dictado por Mariana Zapatero en 2022, se reflexionan sobre las principales estructuras de la civilización medie-

val. En ese marco comparten dos trabajos “Aproximación a la trama simbólica del retrato *Emperador Carlomagno* de Alberto Durero” por Valentina Mongrell y “Del «no lugar inexistente» a la materialización del «lugar posible» La transformación de la utopía medieval en la distopia moderna” que tiene como autora e ilustradora a Carla dos Santos.

A todos ellos nuestro más sincero agradecimiento.

Los directores

**UNIVERSIDAD
DE MONTEVIDEO**

**CURSO DE POSGRADO
DICTADO POR
*MARIANA ZAPATERO***

PRESENTACIÓN



Mariana Zapatero
mariana.zapatero@gmail.com

Con ocasión de un curso de posgrado dictado en la Universidad de Montevideo (Uruguay), se reflexionaron sobre las principales estructuras de la civilización medieval; el objetivo propuesto fue observar la evolución de las formas del poder, las ideas de la sociedad urbana, la cristianización de la sociedad, las transformaciones de las tendencias económicas, las aportaciones artísticas, las normas y valores de la mentalidad medieval.

Ahora bien, el desafío fue realizar un desarrollo de procesos y conceptualizaciones a través de lecturas bibliográficas y documental que promueva un pensamiento crítico en los asistentes y, sobre todo, actualizado y útil para sus investigaciones en curso.

Y así lo lograron Valentina Mongrell en su “Apro-

ximación a la trama simbólica del retrato Emperador Carlomagno de Alberto Durero” quien busca enlazar las revelaciones simbólicas de un sujeto histórico medieval en una representación artística moderna. Asimismo, Carla Dos Santos en su trabajo “Del «no lugar inexistente» a la materialización del «lugar posible» La transformación de la utopía medieval en la distopia moderna”, analiza e invita a recapacitar sobre los fundamentos y vinculaciones de las utopías y distopías.

Dos excelentes finales de curso con significativas perspectivas.

APROXIMACIÓN A
LA TRAMA SIMBÓLICA
DEL RETRATO

EMPERADOR CARLOMAGNO

DE ALBERTO DURERO



Valentina Mongrell
mongrell.valentina@gmail.com

Este trabajo se propone efectuar un análisis simbólico de *Emperador Carlomagno*, retrato pintado por Alberto Durero hacia 1512. Con este propósito, se partirá de la actual crisis del símbolo y se expondrá su definición; se presentará una breve reivindicación de la Edad Media de la mano de Umberto Eco; se analizará la significancia del símbolo con el apoyo de Michel Pastoureau; y se profundizará en el entramado simbólico de la citada pintura.

«El mundo sufre hoy una fuerte carestía de lo simbólico», como observa Byung-Chul Han.¹ Esta

1 Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales*, Barcelona: Herder, 2021, p. 12.

ausencia se transforma en necesidad para Maurice Beuchot: «Lo que más le falta a nuestra época es recuperar o inventar símbolos».² Estos son elementos intrínsecamente humanos; solo nosotros podemos vivirlos. Siendo un rasgo distintivo del ser humano, el símbolo es una puerta de acceso a una realidad inefable, que lo (y nos) trasciende, sintetizando a Louis Dupré.³ Así es que en este marco de carestía y necesidad simbólicas, esta investigación se enfoca en la recuperación de símbolos en la pintura de una figura medieval, una época que —como se verá— los lleva en su esencia.

El Medioevo se inició con la caída del Imperio romano, fundió la cultura latina y las de los pueblos invasores —con el cristianismo como aglutinante— y dio a luz a lo que hoy se conoce como Europa, con sus países, idiomas e instituciones. Fue una edad de claroscuros abarcadora de ocho siglos durante los que se desplegó una infinidad de hechos históricos, entre los que se encontró el renacimiento carolingio. En efecto, desde la disolución del Imperio romano hasta el nuevo milenio, es cierto que hubo decadencia física y cultural, fanatismo, intolerancia, pestes y hambrunas . Pero también nacieron las lenguas

2 Mauricio Beuchot, «Hacia una hermenéutica analgógico-icónica del símbolo», *Sapientia*, vol. 57, 2002.

3 Louis Dupré, *Simbolismo religioso*, Barcelona: Herder, 2014, p. 39.

europas, así como una arrolladora fuerza intelectual propulsada por Boecio, Beda y los maestros de la Schola Palatina de Carlomagno. Es cierto que se desplegó la oscuridad de los tímpanos de iglesias con diablos y suplicios infernales, así como la de las procesiones de penitencia a la espera del fin del mundo. Pero, también, el Medioevo fue una edad apasionada por la luz, redescubierta como portadora de belleza y divinidad.⁴ Esta pasión se irradia en las iglesias góticas: «Para hacer penetrar lo divino hasta sus naves, que de otro modo serían oscuras, la iglesia gótica se ve atravesada por una infinidad de haces de luz que se filtran a través de sus vitrales».⁵ La Edad Media nos legó los molinos de agua y de viento perfeccionados,⁶ a los que hoy hemos vuelto por el cambio climático; la ciencia anatómica y la práctica quirúrgica en el sentido moderno; los conceptos de libertades municipales y de libre participación de los ciudadanos; las universidades; los bancos y la nota de crédito; la chimenea; y el papel. Y, por sobre todo,⁷ una invaluable riqueza simbólica:

4 Umberto Eco, *La Edad Media. Bárbaros, cristianos y musulmanes*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 13-30.

5 *Ibidem*, pp. 30,31.

6 *Ibidem*, pp. 56-57.

7 A los efectos del presente trabajo.

El hombre medieval vivió efectivamente en un mundo poblado de significados, referencias, sentidos ocultos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba continuamente un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque, como aquél, era una señal (cuya existencia específica resultaba irrelevante) de una verdad superior, y el mundo entero se presentaba como un libro escrito por el dedo de Dios.⁸

Dicha riqueza simbólica, plena de matices, se refleja en la diversidad de términos latinos medievales —*signum, figura, exemplum, memoria, similitudo*— que podrían traducirse como ‘símbolo’. Este se expresa mediante variados vectores, distintos niveles sensoriales y concierne a todos los dominios de la vida intelectual, social, moral y religiosa.⁹ Y como ya se definió, es inefable; siempre parte de su dimensión afectiva, estética, poética u onírica permanece inasible. Esta riqueza simbólica es la que plasma el pincel renacentista de Alberto Durero en su retrato de una figura medieval central.

8 U. Eco, *ob.cit.*, p. 63.

9 Michel Pastoureu, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, París : Éditions du Seuil, 2004, pp. 13-15.



Autorretrato, Alberto Durero. Museo Nacional del Prado, Madrid (España)

No por casualidad Carlomagno (VIII - IX) ha sido bautizado como «**el padre de Europa**». Su **espada cristiana** conquistó gran parte del actual continente —incluyendo Francia, Alemania, Italia y España— y contribuyó a unificarlo. Sus reformas consolidaron un sistema legal que le confirió estabilidad y permitió la expansión de una red comercial significativa.¹⁰ Ciertamente, estos conceptos clave (subrayados en negrita) del emperador encontrarán su correlato simbólico en la pintura *Emperador Carlomagno*.¹¹ En ella, se lo ve de larga barba, símbolo de sabiduría; vestido de los colores reales por excelencia, el rojo y el dorado; con la mirada dirigida a su espada imponente, la *Joyeuse*, símbolo de su maestría militar.¹² Pero esta arma exclusiva de las más altas jerarquías representa más que el poderío castrense: la unión del cielo —manifiesto

10 Matthew Gabriele y Jace Stuckey, *The Legend of Charlemagne in the Middle Ages: Power, Faith and Crusade*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.

11 Esta obra le fue encargada al pintor Alberto Durero para decorar una cámara en la Schoppersche Haus, ubicada en la ciudad de Nuremberg, donde también se hallaba la corona de Carlomagno. Dagmar Paulus, «From Charlemagne to Hitler: The Imperial Crown of the Holy Roman empire and its Symbolism», p. 5. Recuperado de <https://cpb-eu-w2.wpmucdn.com/blogs.bristol.ac.uk/dist/c/332/files/2016/01/Paulus-2017-From-Charlemagne-to-Hitler.pdf>

12 Rubén Capdeville, *Apreciación artística de «Emperador Carlomagno» de Alberto Durero*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZBn8Hqy3tHo>

en la ligereza de la hoja ascendente, cuyo filo libera del mal— y la tierra —en la pesadez del puño horizontal—. Su valor excede el de las piedras preciosas que la decoran y determina que este símbolo unificador del poder terrenal y divino lleve nombre propio.¹³ Carlomagno sostiene al mundo cristiano en su mano izquierda o, en otras palabras, al globo crucífero que simboliza el dominio de Cristo (representado en la cruz) sobre el mundo (en el orbe). La cruz reaparece en lo más alto, sobre la corona del Emperador, en una clara señal de que el poder de Cristo todo lo supera. Esta *ius regale*, la más importante de todas, no es típicamente circular,¹⁴ sino octogonal; las ocho placas de oro simbolizan la interconexión entre el poder divino y la autoridad secular. De hecho, cuatro de ellas están decoradas con piedras preciosas y perlas, y las cuatro restantes, con imágenes de reyes bíblicos y profetas. Por un lado, esta peculiar forma octogonal evoca a la de la Catedral de Aschen, donde muchos reyes germanos fueron coronados entre 936 y 1531. Por el otro, según el simbolismo numérico cristiano, el ocho refiere a la salvación.¹⁵

13 Paola Rapelli, *Symbols of Power in Art*, Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2011, p. 62.

14 *Ibidem*, p. 20.

15 D. Paulus, *ob. cit.*, p. 3.



Emperador Carlomagno, Alberto Durero
(hacia 1512)

En el margen superior de la pintura, se distinguen los símbolos del águila y la triple flor de lis que refieren a las raíces germanas y latinas de la Europa que Carlomagno, como padre del continente, logró unificar. El primer símbolo evoca el pasado glorioso germano, así como su futuro.¹⁶ Y es que el águila tiene una larga tradición de ser considerada «la reina de las aves»¹⁷ y posee como antecedente al *Aquila* romana; esta no solo representaba un símbolo imperial o militar, sino también religioso. Al elevarse sobre las masas, el águila aludía a la conexión con la divinidad.¹⁸

La flor de lis triple resuena con la Santísima Trinidad¹⁹ y su significación es tridimensional: pureza, fertilidad y poder. Con el tiempo, esta flor se asentó como el emblema heráldico de la monarquía francesa y terminó por transmitir la siguiente idea: «el rey de Francia, responsable de la salvación de sus sujetos, recibió de Dios una misión; las flores de lis que ornamentan su sello y su escudo son testigos de esta misión y subrayan la dimensión religiosa de la función real».²⁰ En definitiva, esta flor reafirma-

16 *Ibidem*, p. 7.

17 Janine Rogers, *Eagle*, Londres: Reaktion Books, 2015, p. 104.

18 *Ibidem*, 107.

19 R. Capdeville, *ob. cit.*.

20 M. Pastoureu, *ob. cit.*, pp. 124-125.

ba el carácter sagrado de la monarquía francesa, así como el origen celestial de su misión.

De este modo, se ilustra que en la representación del padre de Europa la espada es más que una espada. La corona, más que una corona. La cruz, más que una cruz. Y al igual que el águila y la flor connotan²¹ el poder de la unión entre el cielo y la tierra en la figura del Emperador. Así, el entramado simbólico comienza a develarse, aunque solo en parte; su inefabilidad triunfa. Pero nosotros también: a fin de cuentas, en tiempos de símbolos caídos, incluso una mera aproximación a la riqueza simbólica medieval de una pintura renacentista nos reconcilia con nuestra humanidad²² y supone, a todas luces, una victoria.

21 Entre inagotables significados que trascienden al presente trabajo.

22 Recordemos que el símbolo es un rasgo intrínsecamente humano.

BIBLIOGRAFÍA

Ailes, Marianne. «Charlemagne ‘father of Europe’: a European icon in the making». *Reading Medieval Studies*, 2012.

Beuchot, Mauricio. «Hacia una hermenéutica analógico-icónica del símbolo», *Sapientia*, vol. 57 2002.

Capdeville, Rubén. *Apreciación artística de «Emperador Carlomagno» de Alberto Durero*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZBn8Hqy3tHo>

Dupré, Louis. *Simbolismo religioso*. Barcelona: Herder, 2014.

Eco, Humberto. *La Edad Media. Bárbaros, cristianos y musulmanes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Gabriele, Mathew y Jace Stuckey. *The Legend of Charlemagne in the Middle Ages: Power, Faith and Crusade*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.

Han, Byung-Chul. *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder, 2021.

Paulus, Dagmar. «From Charlemagne to Hitler: The Imperial Crown of the Holy Roman empire and its Symbolism».

Pastoureu, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*. París: Éditions du Seuil, 2004.

Rapelli, Paola. *Symbols of Power in Art*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2011.

Rogers, Janine. *Eagle*. Londres: Reaktion Books, 2015.

**DEL «NO LUGAR
INEXISTENTE» A LA
MATERIALIZACIÓN DEL
«LUGAR POSIBLE»**

LA TRANSFORMACIÓN
DE LA UTOPIA MEDIEVAL
EN LA DISTOPIA MODERNA



Carla dos Santos

cadossantos@correo.um.edu.uy

LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE¹

Dante Alighieri.

Si nos remitimos a los orígenes de la utopía, por lo menos en occidente, podemos rastrearla en el Estado ideal que Platón deja plasmado en su diálogo la *República*, donde se ve cuáles son las características de ese lugar perfecto:² «Es una neta anticipación utópica que cumple la función de establecer un telos, una finalidad y un sentido, para la vida colectiva e individual».³ En la Edad Media,

1 Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 132.

2 Platón concibió la República como un programa político realizable, pero el Estado descrito en la *República* tuvo una amplia influencia en la historia de la utopía. Para un estudio sobre el tema véase: Boeri (2017) y Lisi (2017).

3 Juan José Tamayo, *La Utopía, motor de la historia*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2016, p. 12.

Tomás Moro retomará al filósofo y se inspirará en él cuándo publique en 1516 su libro *Utopía*, acuñando directamente al término de «no-lugar». En consonancia con Moro, Tommaso Campanella escribe en 1602 *La Ciudad del sol* y Francis Bacon en 1626 *La nueva Atlántida* planteando sociedades sin propiedad privada, donde las relaciones sociales son justas, armónicas y equitativas. Estas características presentes en las utopías son las que las transforman en irrealizables en el mundo fáctico y realista.

Además de las obras mencionadas, se pueden incluir en esta tradición utópica, ya evidenciando los cambios que va a traer la modernidad, las novelas *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift de 1726 y *Cándido* de Voltaire de 1759. En ambas obras la crítica mordaz al racionalismo de la época está presente, perfilando algunas posibles características que tendrá la distopía doscientos años después. Para Ángel Galdón «la paulatina emancipación de la distopía a partir del género utópico se produce entre los siglos XVIII y XX. Uno de los primeros elementos que empezaron a caracterizar la distopía fue el ataque a los defectos de la sociedad».⁴ La

4 Ángel Galdón Rodríguez, *Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa*, España: Prometeica, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 22-41.

utopía busca crear una sociedad perfecta, pacífica, feliz, justa y por lo tanto, inalcanzable. Se concentra en el mejor de los mundos posibles imaginados, mientras que la distopía se centra en los aspectos negativos de la sociedad, plasmando así los peligros del peor de los mundos posibles.



Gyre: Nova State, videojuego RPG. Arte conceptual del centro de la ciudad

El primer problema que nos encontramos al abordar esta temática es la definición de la categoría «utopía». A continuación se proponen algunas de las cuestiones más interesantes al respecto. Es casi un lugar común en la literatura crítica sobre el tema comenzar con una definición etimológica. El término utopía, como se sabe, es un neologismo acuñado por Tomás Moro, en su obra *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopía*, comúnmente conocida como *Utopía*. Si bien definir dicha categoría tiene sus dificultades, como sostiene Raymond Trousson «la utopía presenta la ventaja de derivarse de un prototipo fácilmente identificable, ya que el título dado por Tomás Moro a su obra ha pasado a ser un término genérico, un nombre común»,⁵ puesto que a partir de una obra se constituye todo un género. Dicho término se asienta en la Europa medieval puesto que estamos frente a una sociedad que quiere y anhela ese lugar perfecto que no se puede materializar, ese paraíso prometido que nacen de un deseo real de cambiar la vida y el espíritu de su época:

El Medievo es una época de utopías, de gran diversidad de utopías. Utopías políticas, sim-

5 Raymond Trousson, *Historia de La Literatura Utópica*, Barcelona: Península, 1979, p. 27.

*bólicas, culturales, espirituales, entre tantas surcan los siglos medievales, henchidos de proyectos, apegados unos a la experiencia y a la realidad, imaginarios otros, pero nacidos todos de un deseo real de cambiar la vida y el espíritu de nuestras y nuestros antepasados medievales.*⁶

Debemos tener en cuenta también que el término resulta homófono a la vez de dos términos griegos, de ahí la clara influencia platónica: *ou-topia* (lugar inexistente) y *eu-topia* (lugar de felicidad), de modo que el contenido semántico del término supone tres cualidades: en primer lugar, es un lugar; en segundo lugar, es un lugar feliz; y por último, es un lugar que no existe o que no se puede materializar.

Si tomáramos como única definición esta perspectiva etimológica, podríamos rastrear la presencia de utopías en los textos antiguos y medievales; pero ese enfoque peca de anacronismo: la categoría se define, históricamente, a partir de *Utopía* de Moro, y no en sentido inverso. De tomar tal perspectiva, el término corre el riesgo de ensancharse indefinidamente, abarcando obras como *La Odisea*, *Las leyes* de Platón, así como fragmentos

6 J. J. Tamayo, *ob.cit.*, p. 31.

de la *Divina Comedia*, entre otros. Podríamos, eso sí, considerar tales obras como antecedentes de la literatura utópica, ya que de alguna manera como planteaba Borges: cada libro presupone, en cierto modo, toda la literatura anterior.



Imágen pensada y generada por la autora mediante Inteligencia Artificial*

Para zanjar esta cuestión recurriremos a Trousson que distingue entre «utopía» y «utopismo». La primera sería la categoría *stricto sensu*, en tanto que género literario, y la segunda sería, *lato sensu*, la categoría en tanto que anhelo metafísico del hombre, que se manifiesta no solo en la literatura, sino en la filosofía, la economía, en todos los aspectos de la vida humana. Tal distinción es absolutamente funcional para el historiador, pero encarna un riesgo visible a la hora de distinguir la utopía como género literario de sus géneros afines.

El autor en su afán de diferenciar la utopía del «mundo al revés», del mito de la edad de oro, del paraíso, pierde de vista el contacto entre la utopía y otros géneros, que innegablemente influyen en la construcción de la propia utopía, «gestando» incluso en la modernidad a su propio reverso. Trousson va más allá: sostiene que la utopía se distingue de estos géneros por su «intencionalidad»: «si la utopía (...) supone la voluntad de construir, en fase con la realidad existente, un mundo otro y una historia alternativa, ella se revela esencialmente humanista o antropocéntrica, en la medida en que, pura creación humana, hace del hombre el dueño de su destino».⁷

Dentro de los rasgos esenciales de la utopía, se destaca una construcción racional, donde puede

7 R. Trousson, *ob.cit*, p. 28.

haber características fantásticas, pero nunca irracionales o mágicas. Al estar basada en la razón, las utopías son en extremo planificadas en todos sus aspectos, no hay nada dejado al azar, lo que lleva a la plena satisfacción de los individuos que la componen, ubicándolas en marcos alejados desde el punto de vista temporal y geográfico. De alguna manera la utopía es sinónimo de orden, de realización de la justicia y de felicidad. Además, tiene tres funciones distintas: denuncia, análisis e incentivo.

En primer lugar, es la denuncia en la medida en que, al crear esos lugares ideales con características específicas se critica al mundo real y sus deficiencias, siendo necesario la creación de una república ideal y perfecta, distando mucho de ese mundo real. En segundo lugar, muchas veces los discursos utópicos realizan estudios sociológicos y psicológicos muy profundos de la propia sociedad en la que se producen. Por último, es un incentivo porque destaca las limitaciones de la sociedad y muestra nuevas formas y modos de vida «posibles» que sí se pueden llevar a cabo.⁸ Esto no quiere decir que necesariamente las tres funciones se realicen, sino que en general las obras pertenecientes al género utópico cumplen con alguna de ellas.

8 Estrella López Keller, “Distopía: otro final de la utopía”, *Reis* 55/91, 1997, p. 9.

Otro tema interesante que se debate en torno a las utopías, y es el de la relación entre la utopía y el contexto histórico de su enunciación. Darko Suvin propone la siguiente definición de utopía:

Utopía es la construcción verbal de una comunidad casi humana particular, en la cual las instituciones sociopolíticas, las normas y las relaciones individuales están organizadas de acuerdo con un principio más perfecto que el de la comunidad del autor, teniendo como base dicha estructura un extrañamiento surgido de una hipótesis histórica alterna.⁹

La definición, bastante acertada, hace especial énfasis en el contexto histórico en que surge la utopía; tal énfasis lleva a la obvia conclusión de que una obra guarda relación con su contexto, pero puede generar algunos inconvenientes. Si el género tiene un vínculo tan estrecho con el contexto histórico, de alguna manera tiene como característica casi intrínseca su poca perdurabilidad, puesto que muere o pierde valor a medida que el contexto se transforma y se modifica. Pese a ese problema, la utopía sufre cambios y mutaciones, pero no deja de existir.

9 Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, España: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 98.

De hecho, que con la modernidad nazca la distopía es una forma de evidenciar que la influencia de la utopía medieval sigue vigente.



Imágen pensada y generada por la autora mediante Inteligencia Artificial*

Además, hay que tener en cuenta que a partir del siglo XVIII comienzan las miradas de reojo y desconfianza al género utópico, definiendo así el camino para la antiutopía, la utopía negativa o la distopía. Estos no son dos géneros distintos, sino que comparten un mismo paradigma, son como las dos caras de una misma moneda que gira sobre sí misma. Por ejemplo, *Los viajes de Gulliver* (arquetipo de antiutopía del siglo XVIII) amplía el paradigma de la utopía y logra ser todo su contrario, pero manteniendo rasgos de la primera. En consecuencia, la antiutopía de Swift conserva, de las cualidades etimológicas que señalamos, la inexistencia del lugar, pero se despoja, en principio, del *eu-topos*.

¿Qué sucede entre la época medieval y la moderna? ¿Cómo se diluye la idea de la construcción de una sociedad justa y pacífica? ¿Cómo el anhelo y el deseo de erigir el mejor de los mundos posibles se transforma en una pesadilla lovecraftiana de decadencia, miseria y fatalidad? ¿Cómo la excusa de un paraíso terrenal crea una industria de la muerte sistematizada y apoyada por millones de personas?

Los filósofos ilustrados tenían la esperanza que las ciencias y las artes promovieran el control de las pasiones y proporcionaran la necesaria comprensión del mundo alcanzando el progreso social, la justicia y la felicidad. Esa idea se extendió hasta el

siglo XX donde el fuerte optimismo en el progreso, junto a la crisis de fe que cada vez se hacía más evidente,¹⁰ desembocó en una tecnologización masiva que cautivó al mundo peligrando la pérdida de humanidad de los sujetos. El progreso había llegado y trajo consigo los campos de concentración, los experimentos genéticos, la eugenesia planificada y la bomba atómica. El precio que la humanidad estuvo dispuesta a pagar concluyó con la muerte millones de persona.

El proyecto de la modernidad trae aparejado una pérdida de sentido, el sujeto moderno no logra descifrar su lugar en el mundo, las vanguardias, en su mayoría, intentan romper con la racionalización y la tecnologización apelando a los sentimientos y al inconsciente, las corrientes filosóficas y literarias de la época responden y reaccionan a ese contexto histórico que luego de la primera guerra mundial comienza a sofocar cada vez más: «la decadencia de la Modernidad genera una prolongada sensación de desorientación e irrealidad».¹¹ Esa sensación se

10 La ilustración, el positivismo, la fe en la ciencia contribuyen a que se haga cada vez más profunda, desembocando en el siglo XX y la adopción de religiones políticas donde los líderes se transforman en dioses humanos venerados por la masa. El sentido de trascendencia se diluye poco a poco y es sustituido por personalidades que son vistos como una especie de mesías que establecerá el paraíso en la tierra.

11 Roger Griffin, *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid: Akal, 2010, p. 96.

traslada a los ámbitos artísticos, impulsando el despliegue del género distópico en todo su esplendor. Los autores hacen hincapié en lo que puede producir esa falta de sentido, lo fácil que puede ser para el poder de turno controlar y manipular a los individuos que, frente a la desesperanza, la desesperación y la búsqueda de algo, terminan apoyando, defendiendo y promoviendo doctrinas políticas extremadamente peligrosas. El sujeto no sabe cuál es su lugar ni a dónde pertenece: «la anomia de la Modernidad provoca la repentina sensación de encontrarse fuera del tiempo normal».¹²

La modernidad prometía una transformación del mundo y de los propios individuos, en la desunión de todos los sujetos se genera una unión paradójica de toda la humanidad donde el cambio constante es lo único que permanece y «todo lo que es sólido se desvanece en el aire».¹³ Marshall Berman define a la modernidad como una «unidad en la desunión», una vorágine de perpetua desintegración que parece nunca acabar, una atmósfera de turbulencia, vértigo y embriaguez emocional y psíquica.¹⁴ Esta

12 *Ibidem*, p. 96.

13 Charles Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

14 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la Modernidad*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1988, pp. 65-68.

se transforma en una forma de experiencia vital que comparten los sujetos en la que todo se percibe como movimiento, como algo cambiante donde nada permanece en su sitio.

A diferencia de lo que sucedía en la época medieval, donde al menos ciertas verdades eran incuestionables y mantenían determinado equilibrio social, en la modernidad verdades absolutas o sagradas ya no existen, todo se transforma en efímero, la seguridad ya no es garante de nada y el suelo por el que se transita se transforma en arenas movedizas. La propia modernidad genera tal experiencia de shock que el sujeto no es capaz de digerir todo lo que ella significa: «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, siendo la otra mitad lo eterno y lo inmutable».¹⁵

La historia de la humanidad se caracteriza por una fuerte meditación sobre la existencia, el sentido vital, la muerte, la libertad, la felicidad. En los siglos XX y XXI esa meditación se ha transformado en una agonía lenta que las catástrofes y las guerras con sus millones de muertes contribuyeron a devaluar el valor de la vida humana y a cuestionar el futuro y sus posibles consecuencias. La incertidumbre generada en las primeras décadas del siglo XX

15 Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Madrid: Alianza Editorial, 2011, p. 17.

desembocó en una paradoja difícil de resolver: el problema de la vida moderna y posmoderna recae en la búsqueda excesiva de sentido y en la carencia de este. La distopía es un género que ha despertado un genuino interés durante los siglos XX y XXI, sobre todo en las últimas décadas donde la relevancia de estos textos como medio para penetrar en el «espíritu de una época» tiene no poco que ver con su proliferación, que no ha hecho sino aumentar.



Tanto la literatura como el cine han presentado centenares de historias plasmando distintos escenarios donde el futuro se torna preocupante y alertando sobre las posibles consecuencias de la «deshumanización» de los seres humanos. Nunca como en estos últimos dos siglos, los hombres han

tenido a su disposición un nivel tecnológico tan avanzado que les permite expandir los límites de lo posible para alcanzar logros que anteriormente solo se podían soñar.

Entonces, ¿por qué pareciera que, desde el discurso distópico, el futuro se dibuja cada vez peor? En contrapartida, nunca el ser humano se había enfrentado a tanta destrucción masiva, aniquilamiento y muerte. Descubrimos la energía atómica y murieron millones de personas por ello, poniendo de manifiesto lo que Ulrich Beck denomina la «sociedad del riesgo» donde la pérdida de control institucional de los instrumentos económicos y tecnológicos se hace evidente y el miedo a la destrucción está presente: «En verdad, el siglo XX no ha sido pobre en catástrofes históricas: dos guerras mundiales, Auschwitz, Nagasaki, luego Harrisburg y Bhopal, ahora Chernóbil».¹⁶

La distopía advierte y denuncia el carácter de lo nocivo, perjudicial y contraproducente que, para la condición humana, tendrían las probables y factibles sociedades futuras bajo ciertos indicios y con determinadas características. Las distopías rompen con lo que establecen las utopías y en cierto modo las han sustituido como género de ficción que ex-

16 Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 11.

plora escenarios futuros, comparten con ellas la crítica social, pero la expresan de un modo distinto. Se alejan del modelo de sociedad ideal y perfecta donde todos los individuos son felices y las injusticias sociales desaparecen. Critican el orden social existente proyectando en el futuro sus construcciones sociales para presentar como tesis la condición catastrófica que podría llegar a significar para la humanidad el triunfo de los «sueños utópicos». El carácter desfavorable de los regímenes totalitarios, dominados por la ciencia y la tecnología, de Estados totalitarios que buscan garantizar la obediencia de los individuos mediante la limitación de la libertad individual, la pérdida del «yo» en sustitución del «nosotros» y la manipulación física, emocional y psicológica, haciendo uso de violencia, el terror y el sometimiento.

La distopía es un imaginario de algo «contenido» en la realidad, pero manifestado hasta sus últimas consecuencias. Si bien el género distópico es actualmente objeto de estudio, la bibliografía específica sobre su posible función como fuentes para comprender el marco histórico y filosófico escasea. Es por esto por lo que esta investigación que se pretende darle un nuevo enfoque a un tema importante en nuestro tiempo, que nos ayude a entender el pasado, el presente y pensar el futuro. Pareciera que la ficción distópica se encuentra alejada de nuestra

realidad, pero sucesos actuales, como la pandemia causada por el COVID-19, manifiestan lo contrario y cabe preguntarse ¿la humanidad va camino a una distopía o se encuentra viviendo una?

Como género literario se asienta con todo su esplendor en el siglo XX,¹⁷ en un contexto donde los valores se invierten, se vienen abajo los cimientos y los grandes relatos, y las guerras y revoluciones marcan a fuego a toda la humanidad. La distopía se emparenta íntimamente con la utopía medieval, de alguna manera nace de ella transformándose en su contrario, en su reverso. La utopía que se desarrolla en el siglo XX y XXI es, según Estrella López Keller, negativa, distópica, antiutopía. Sostiene que «cuando se habla de utopía nos referimos a una larga tradición de pensamiento sobre la sociedad perfecta, que identifica perfección y armonía. La historia del utopismo es el conjunto de esfuerzos por presentar una imagen de la sociedad en la que la armonía es el valor dominante».¹⁸ La utopía muchas veces se traduce como «no-lugar», entendiendo que al ser un lugar ideal es utópico pensar en la posibilidad de

17 Entre 1924 y 1953 se establecen las distopías fundacionales del género: *Nosotros* (1924) del escritor ruso Yevgueni Zamiatin *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley (1894-1963); *1984* (1948) de George Orwell y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury.

18 E. López Keller, *ob.cit.*, p. 8.

la ejecución material.

La autora plantea que se puede definir como «un sueño de orden de vida verdadero y justo»,¹⁹ es por ello por lo que uno de los rasgos clave de cualquier proyecto utópico es que no es realizable: es un sueño deseable, que se anhela y desea, pero que es imposible llevar a cabo. Es un modelo para imitar, un modelo ideal caracterizado por una organización social perfecta, donde todos los seres humanos querrían vivir porque es un sueño perfecto llevado a la realidad. Una de las grandes diferencias entre utopía y distopía, desde el punto de vista literario, es que esta última sí es considerada como realizable, de ahí la denuncia para que eso no suceda. La mayor problemática de la distopía es que a diferencia de su hermana medieval puede perfectamente instaurarse en la sociedad. El pasaje de la utopía medieval a la distopía moderna deja en claro que el ideal soñado del «paraíso utópico» superado por el «infierno distópico» que va ocupando un claro espacio en las sociedades del siglo XX y XXI.

La historia de la literatura le ha dado el nombre de «utopía» a esa manifestación literaria de estos anhelos: el «no lugar». Es cierto; en términos espaciales y físicos, la utopía nunca puede concretarse ni existir, puesto que habita en las ideas, deseos, anhelos y

19 *Ibidem*, p. 9.

esperanzas del presente, es decir, es parte siempre de un imaginario contemporáneo a quienes lo sueñan. Es una proyección al mismo tiempo que un reflejo, pero nunca llega a poseer una identidad propia que la establezca permitiendo su florecimiento material. El inconveniente se plantea con el nacimiento de su otra cara, la distopía, cuyo florecimiento se hace cada vez más presente y posible de establecer en la realidad.

Así como el contexto histórico en que nace la utopía es determinante para comprender cabalmente las características del género imbuidas en una necesidad de establecer la paz en una sociedad marcada por conflictos religiosos, políticos y económicos; también el contexto se vuelve constitutivo en el caso de la distopía. Muchos autores parten de su realidad externa existente para crear sus obras y se hace casi imposible negar el vínculo que tienen con el momento histórico en el que fueron realizadas. Por lo tanto, la distopía es la contrapartida negativa de la utopía, su reverso, donde se plasma un futuro sin esperanza, sin libertad, opresivo y alienante. Se muestran sociedades ficticias gobernadas por regímenes totalitarios cuyo objetivo principal y esencial es garantizar la estabilidad social a cualquier precio, recurriendo a la manipulación psicológica, emocional, tecnológica y científica. Las distopías son obras que buscan cuestionar el sueño utópico medieval de

una sociedad perfecta donde todos sus individuos viven felices sin cuestionar el orden establecido.

Los sucesos de las primeras décadas del siglo XX contribuyeron a que la producción distópica aumente y vaya ganando terreno: «El mundo comenzaba a vivir bajo un potencial tecnológico nunca visto, el peligro nuclear estaba latente, de manera que no es extraño que la utopía diera un viraje y mostrara su peor rostro, el de un futuro alienante, sin libertad, absurdo».²⁰ Esta especie de utopía negativa tiene origen en la primera mitad del siglo pasado y continúa vigente. Poco a poco la distopía va separando su camino de la utopía que se mantuvo bastante estable a lo largo de la historia, más allá de los nuevos aportes que cada autor va haciendo en su época.

El siglo XX constituye un quiebre que afecta al mundo, en especial a los círculos académicos y artísticos. Desde las vanguardias de las primeras décadas, el futurismo y su apoyo al creciente fascismo, hasta el surrealismo y su rechazo total a los regímenes totalitarios. La pintura, el cine y la literatura denuncian los acontecimientos en sus obras, nace la corriente de la conciencia y el psicoanálisis y la teoría de la relatividad dominan los campos

20 Fernando Chelle, *Las otras realidades de la ficción: Utopía, distopía y ucronía*, Bogotá: Palabra Escrita, 2017, p. 23.

científicos. Se vislumbra y se respira una atmósfera de cambios, de nuevos horizontes, que no necesariamente deberán ser positivos.

Dentro de este contexto la literatura distópica nació como «las obras que ponen en cuestión los sueños de las clásicas utopías, los sueños de una sociedad perfecta advierten sobre los peligros de un futuro proyectado con las ideas de un presente». ²¹ Sus críticas ponen de manifiesto los peligros de los posibles futuros funestos, pero sin olvidar el presente, el momento y el tiempo histórico en el que están enraizadas: «la distopía como un análisis del presente, pese a que el argumento se proyecte al futuro». ²²

La distopía tiene la particularidad de denunciar y advertir sobre las factibles, y muchas veces probables, sociedades futuras nocivas, perjudiciales y contraproducentes para el ser humano. Los autores apelan a la ficción para manifestar su preocupación por la coyuntura histórica que los rodea: desde los regímenes totalitarios hasta la manipulación y el avance de la ciencia. Las distopías rompen con lo que establecen las utopías, erradicando el modelo de sociedad ideal y perfecta donde todos los individuos son felices y las injusticias sociales desaparecen.

21 *Idem.*

22 Á. Galdón Rodríguez, *op. cit.*, p. 25.

En su discurso se critica el orden social existente proyectando en el futuro sus construcciones sociales para presentar la tesis de lo funesto y catastrófico que podría llegar a ser para la humanidad el triunfo de los «sueños utópicos». Lo desastroso de los regímenes totalitarios, dominados por la ciencia y la tecnología, por Estados únicos que buscan garantizar la obediencia de los individuos, por la falta de libertad individual, por la pérdida del «yo» en sustitución del «nosotros», por la manipulación física, emocional y psicológica, por la violencia, el terror y el sometimiento. La distopía es un imaginario de algo que contiene la realidad, pero que se manifiesta en sus últimas consecuencias.

En palabras de Andreu Domingo

*la distopía ofrece la sombría visión del desorden, la violencia y la guerra, proyectada en el espejo umbrío de nuestro futuro (...) Utopía y distopía pueden pensarse como contrarios resultado de la secularización del cielo y del infierno en el pensamiento occidental: la ciudad celestial en la tierra enfrentada (...) a lo infernal, revelando desde sus orígenes a la distopía como la utopía desencantada.*²³

23 Andreu Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Barcelona: Anagrama, 2008, p. 35.

Esa utopía desencantada o distopía es el relato del peor de los mundos posibles, es la fábula de sociedades no deseables, de lugares tétricos y fatídicos, es una pesadilla que invade el siglo XX y que los escritos tratan de denunciar. La distopía mira con extrema atención y concentración la naturaleza de los sistemas totalitarios que ejecutan con éxito sus planes de alienación, que posibilitan su llegada al poder y su posterior mantenimiento en él. Esa proyección a futuro de las sociedades distópicas trae consigo un llamado de atención sobre el presente del autor y de los lectores, para mirar de cerca y comprender lo catastrófico que sería si el peor de los mundos pudiera escapar de la ficción para instalarse con comodidad en el mundo real.

Las distopías son discursos que, enmarcados en un supuesto futuro de su propio contexto de producción, advierten sobre lo que podría suceder en el peor de los mundos posibles. En pleno siglo XXI, con la crisis causada por la pandemia y nuevas guerras en el horizonte, cabría preguntarse si esas distopías son un posible futuro para la humanidad o si ya se han transformado en un presente que lentamente se está instalando en nuestras sociedades con demasiada comodidad. El mundo medieval quiso aspirar a ese sueño ideal de un lugar mejor que se transformó unos siglos después en el peor de los mundos posibles, cuyo epítome se tradujo en los

totalitarismos devastadores del siglo XX.

Lo que la distopía pueda traer en nuestro presente histórico es una incertidumbre que la humanidad debe enfrentar: así como la corrupción del sueño utópico medieval dio origen a la pesadilla distópica moderna, no sabemos que puede suceder con esta última. Quizá la decadencia posmoderna se coloque la máscara del mejor de los mundos posibles y nos haga creer que hemos encontrado el paraíso terrenal, sostenido que su sueño utópico sí se puede alcanzar porque desde esta perspectiva y a diferencia del mundo medieval, hemos progresado como sociedad en nombre de la civilización. La pregunta es, ¿a qué costo?

* Las imágenes que acompañan al artículo fueron pensadas por la autora y generadas mediante Inteligencia Artificial combinando los conceptos de ethos medieval y ethos moderno o posmoderno, cuyo epítome es la creación a través de la tecnología que nos rodea día a día en esta distopía que parece cómodamente instalada.

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Beck, Ulrich (1998). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós, 1998.

Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la Modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1988.

Chelle, Fernando, *Las otras realidades de la ficción: Utopía, distopía y ucronía*, Bogotá: Palabra Escrita, 2017.

Domingo, Andreu, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Barcelona: Anagrama, 2008.

Galdón Rodríguez, Ángel, *Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa*, España: Prometeica, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

Griffin, Roger, *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid: Akal, 2010.

López Keller, Estrella, “Distopía: otro final de la utopía”, *Reis*, 55/91, 1997.

Marx, Charles y Engels, Friedrich, *Manifiesto Comunista*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Suvin, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, España: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Tamayo, Juan José, *La Utopía, motor de la historia*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2016.

Trousseau, Raymond, *Historia de La Literatura Utópica*, Barcelona: Península, 1979.

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
LA PAMPA**

CÁTEDRA DE
LITERATURA ESPAÑOLA I

***EL CID CAMPEADOR
EN FICCIONES Y
FORMATOS POSMODERNOS***



Lidia Raquel Miranda
mirandaraq@gmail.com

Rodrigo, o Ruy, Díaz de Vivar, el Cid Campeador, es un héroe medieval histórico nacido hacia 1043 en Vivar, cerca de Burgos. Sirvió al rey Sancho II de Castilla y, luego de la muerte del monarca, a Alfonso VI, rey de León. Las relaciones de Rodrigo con Alfonso fueron bastantes tensas, ya que el rey lo desterró desde 1081 a 1087 y, por segunda vez, desde 1089 a 1092. Por sus hazañas obtuvo el sobrenombre de *Campidoctor* en las crónicas latinas y el de El Campeador en los relatos vernáculos. Sin embargo, el título más reconocido con el que se lo nombró fue Mio Cid, derivado del árabe Sayyidi

(“mi señor”). Varios textos históricos proclaman las gestas de Rodrigo Díaz, como la *Historia Roderici*, primera crónica latina posiblemente escrita en el siglo XII por algún testigo presencial de ciertos hechos, y el *Carmen Campidoctoris* (¿1093-1094?), panegírico latino elaborado en el monasterio de Ripoll (Cataluña). Rodrigo murió en Valencia en julio de 1099 y su viuda Jimena Díaz trasladó sus restos embalsamados a Castilla en 1102, para que fuesen enterrados en el monasterio de San Pedro de Cardena, lo que habilitó una tradición legendaria que se relacionaría un siglo más tarde con el desarrollo de un culto sepulcral, que seguramente haya atraído a juglares que habrían recitado cantares sobre el Cid. De cualquier modo, salvo la breve noticia contenida en la *Crónica najerense* (h.1160), primera obra que incorpora sus proezas a la historia general de la España del siglo XI, el siguiente relato existente de los hechos cidianos se encuentra en el *Poema de Mio Cid*, cantar compuesto más de cien años después de los acontecimientos narrados que exhibe cierta vaguedad en algunos aspectos y contiene material ficticio, pero, a diferencia de otras epopeyas medievales, concentra muchos hechos históricos y alusiones veraces a varios personajes referenciales.

“Considerado hoy como el primer clásico de la literatura española, el *Cantar de mio Cid* sigue atrayendo la atención no sólo de los especialistas, sino

del público culto en general”, sostiene Montaner.¹ Podríamos agregar que también concita el interés de la cultura popular. Ciertamente, en los últimos años, varias obras y actividades han promovido un nuevo acercamiento de la literatura, la historia y la leyenda del héroe castellano al interés general.

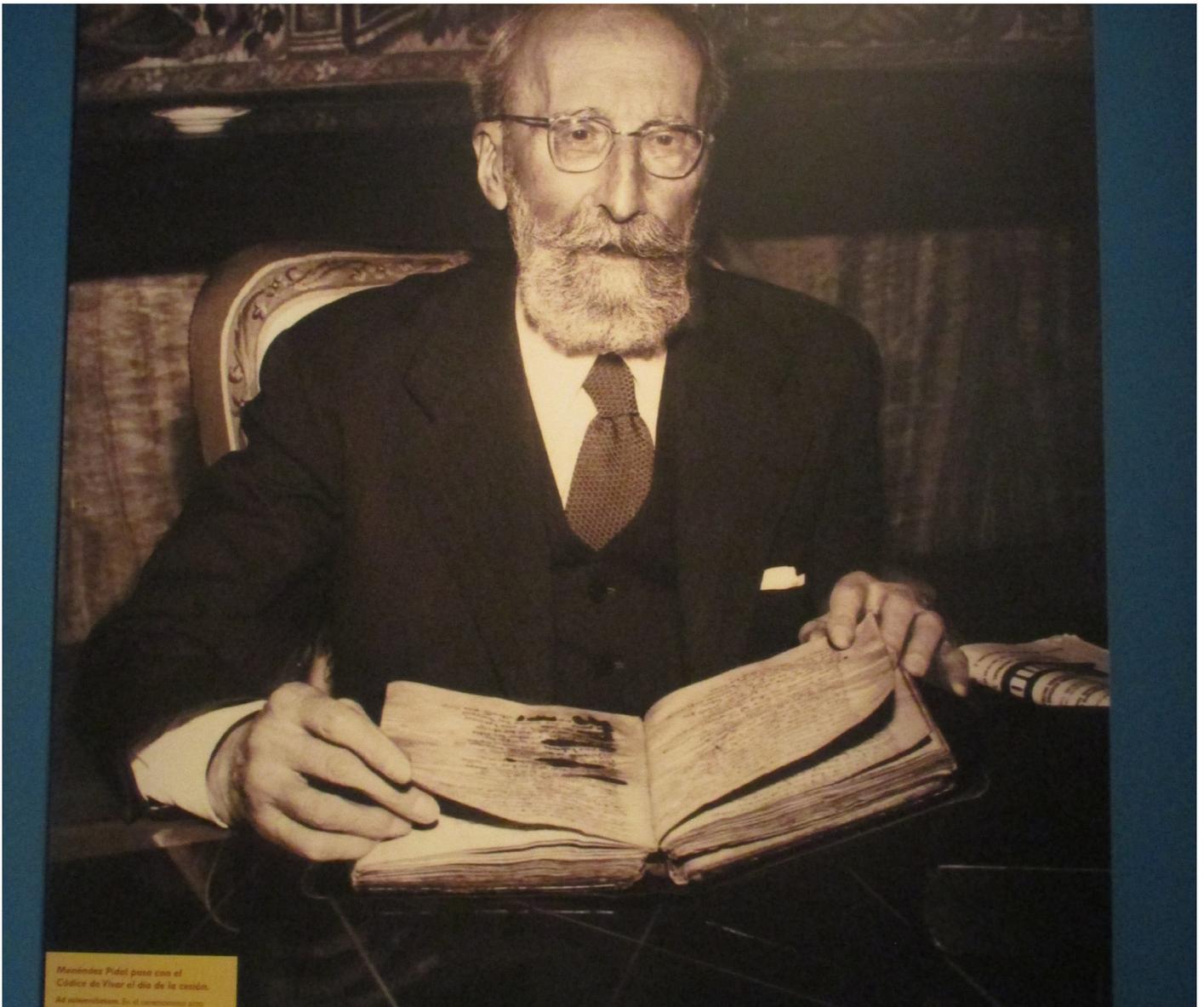
En primer lugar, merece destacarse la exposición “Dos españoles en la historia: el Cid y Ramón Menéndez Pidal” en la Biblioteca Nacional de España que, desde el 5 de junio hasta el 22 de septiembre de 2019, exhibió en la Antesala del Salón General (piso 2) el códice único del *Cantar de Mio Cid*. En realidad, el manuscrito del siglo XIV se expuso solo del 5 al 18 de junio, ya que por razones de seguridad fue reemplazado por un facsímil el resto del tiempo que duró la muestra. Sin embargo, después de casi sesenta años desde su donación a la Biblioteca en 1960 por parte de la Fundación Juan March, el códice de Vivar se presentó por primera vez al gran público.

1 A. Montaner, “Prólogo a *El Cantar de Mio Cid*”, edición crítica de A. Montaner, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, p. XLVIII.



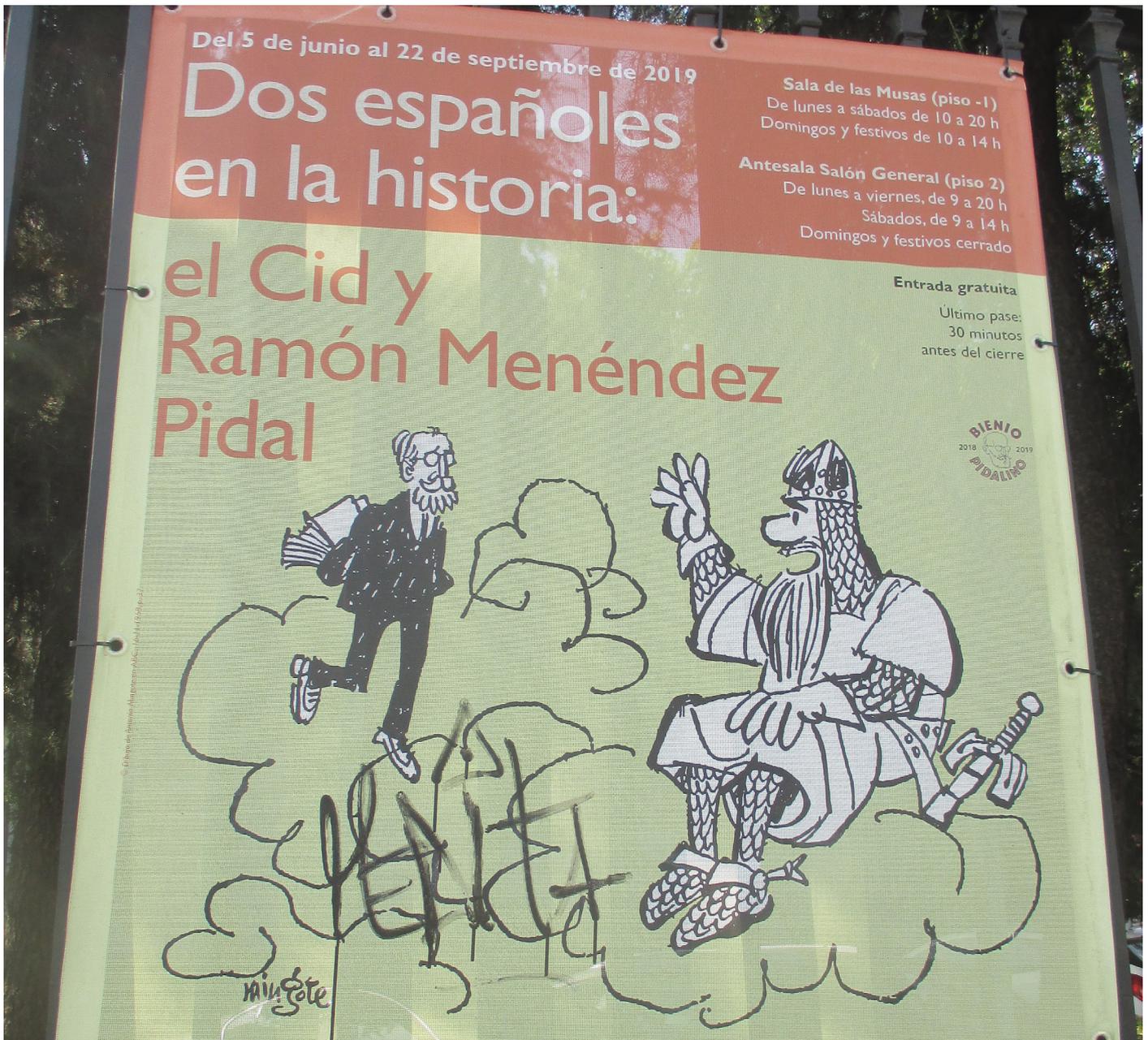
El códice de Vivar, único manuscrito del *Poema de Mio Cid*, expuesto en una vitrina hermética especial construida *ad hoc* para la exposición “Dos españoles en la historia: el Cid y Ramón Menéndez Pidal”. Foto de autoría propia

En la Sala de las Musas (piso 1), otra sección del evento se dedicó al filólogo Ramón Menéndez Pidal, gran estudioso de la obra cidiana y artífice de la permanencia del manuscrito en España, en conmemoración del siglo y medio de su nacimiento: imágenes, libretas y fichas anotadas de su puño y letra, junto a sus obras más destacadas, se ofrecieron a los ojos de los más heterogéneos visitantes. Ambas salas, interconectadas en la idea de “dos españoles”, apuntaron a subrayar la centralidad del Cid y del destacado intelectual en la cultura hispánica, en un recorrido por textos literarios y obras artísticas desde la Edad Media a nuestros días.



Menéndez Pidal posa con el códice de Vivar el día de la cesión. En el acto celebrado el 20 de diciembre de 1960, firmaron el documento de donación del manuscrito a la Biblioteca Nacional de España 17 testigos, entre ellos el filólogo español, quien luego leyó un breve discurso. Foto de autoría propia

La exhibición de Madrid se difundió a través de un afiche que incluía la ilustración de Antonio Mingote, originalmente publicada en el diario *ABC* el 16 de noviembre de 1968 con motivo de la muerte de Menéndez Pidal, que ofrece en otro soporte artístico una imagen icónica del Cid como guerrero medieval.



Afiche de la exposición "Dos españoles en la historia: el Cid y Ramón Menéndez Pidal", en las rejas de la Biblioteca Nacional de España. Nótese el grafiti en la parte izquierda inferior, que constituye otra forma de intervención popular en la muestra. Foto de autoría propia

Pocos meses después del acontecimiento de la Biblioteca Nacional de España, Arturo Pérez-Reverte publicó la novela histórica *Sidi. Un relato de frontera* (Alfaguara), exitosa obra que también contribuyó a consolidar el resurgimiento del Cid Campeador en la atención de un público ávido de

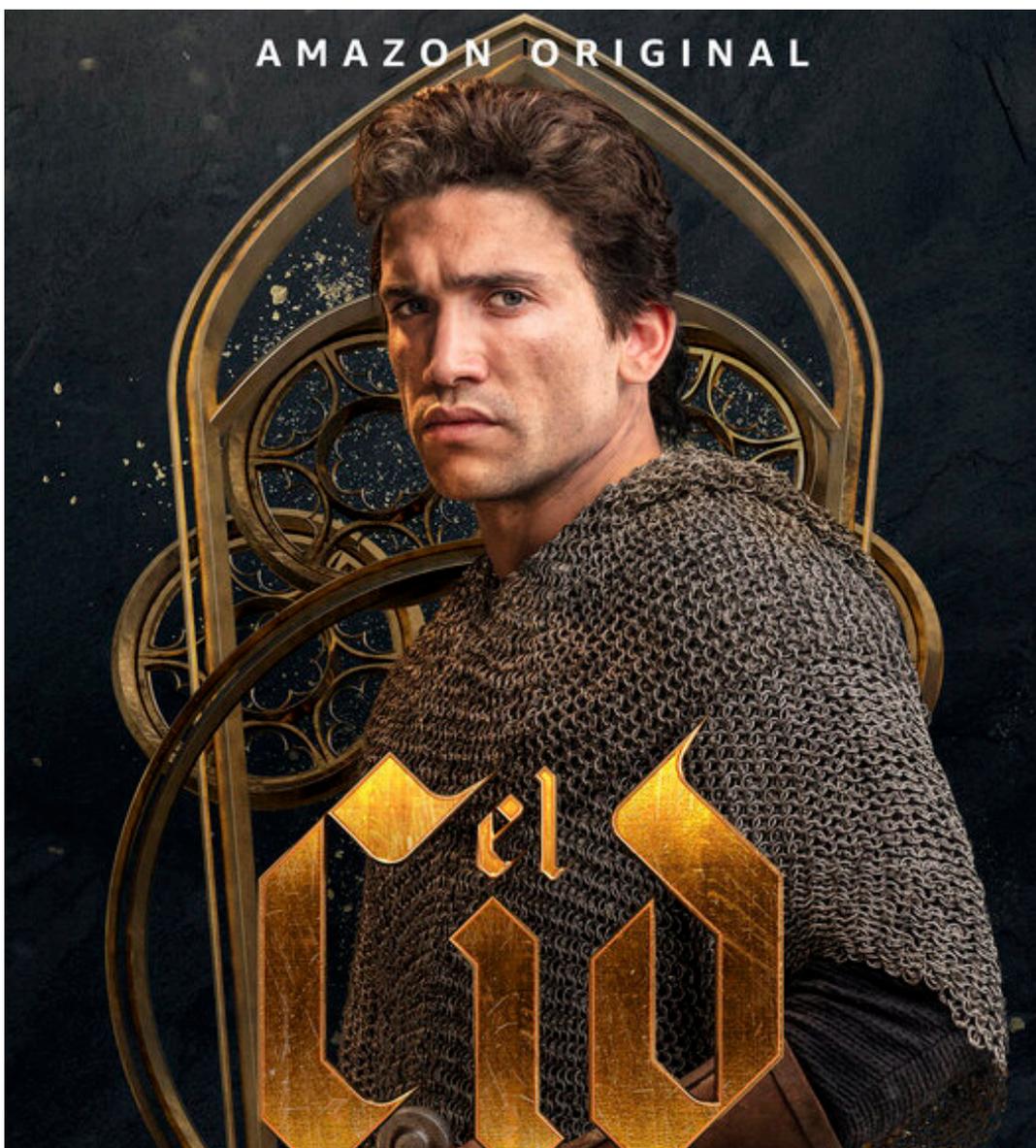
perfiles heroicos y aptos para el liderazgo,² cuando no a promover un verdadero descubrimiento en las audiencias más jóvenes, para quienes Rodrigo Díaz de Vivar era un verdadero desconocido. Esta novela, además, instauro la heroicidad del Cid en la frontera con los moros, espacio altamente significativo del imaginario medieval hispánico, el que ya fue una verdadera “provocación” artística para los juglares del siglo XII que buscaban “crear una epopeya nueva: una gesta cercana, un estilo de cantar en que el fulgor de la tradición épica no cegara los ojos para apreciar los claroscuros de la realidad”.³

Sin embargo, aunque en parte gracias a estos hechos culturales mencionados, el mayor impulso reciente de recreación del héroe de Vivar se debió al estreno, ya en 2020, de la serie *El Cid* (Zebra Producciones), en la plataforma Amazon Prime Video. Las dos temporadas difundidas hasta la fecha han permitido que la legendaria figura llegara a una audiencia internacional, por fuera de España. Más allá de las críticas que la serie ha recibido, principalmente por las licencias que alejan la historia de

2 A. M. Montero, “El Cid: ¿un héroe para el siglo XXI? El mundo de frontera del siglo XI y la violencia en la novela *Sidi* de Arturo Pérez-Reverte” *Medievalia*, 54:1, 2022, pp. 109-126.

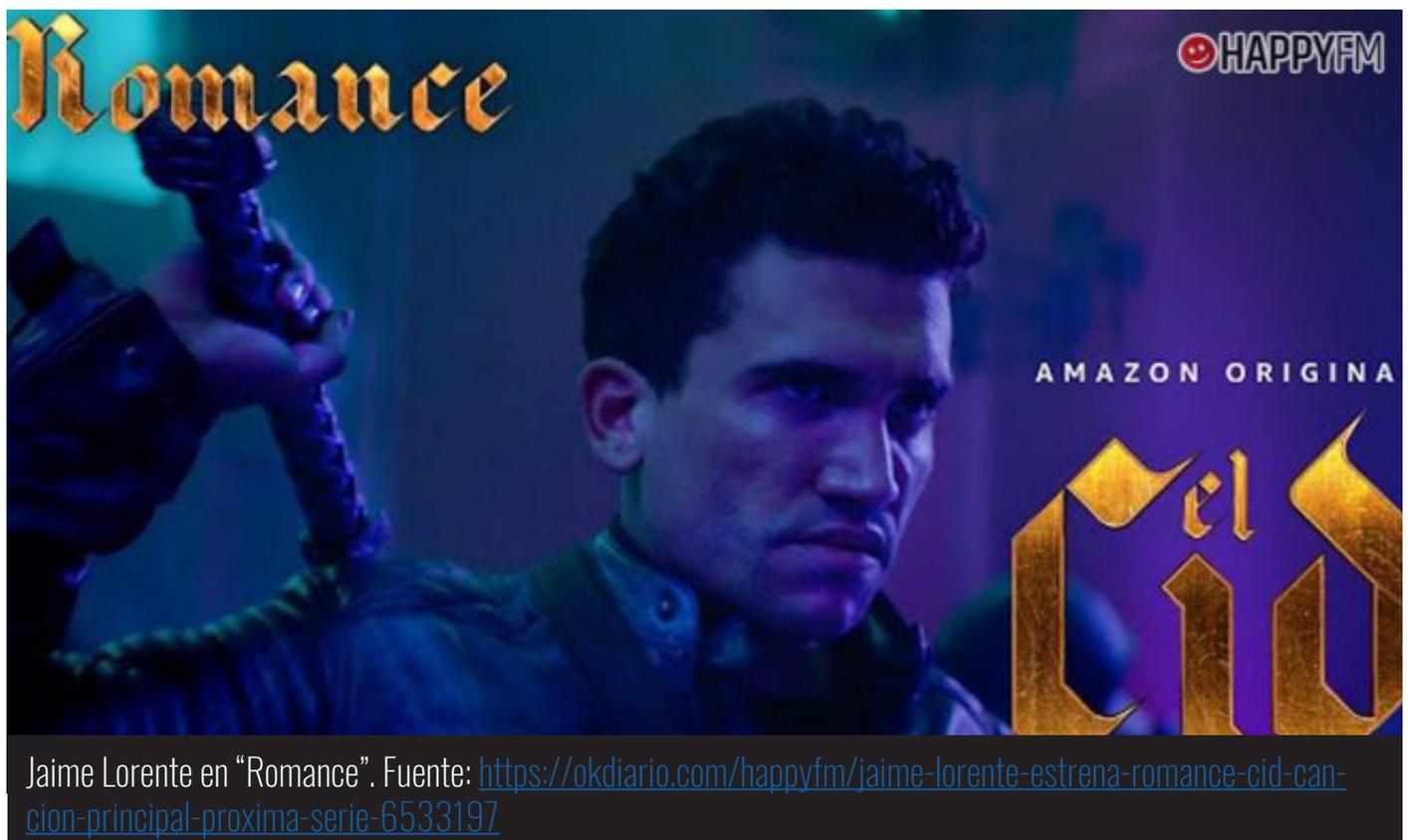
3 F. Rico, “Estudio preliminar a *El Cantar de Mio Cid*”, edición crítica de A. Montaner. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, p. XLI.

los relatos tradicionales de Rodrigo Díaz, la producción seriada es valiosa como forma de rescate de un tema y un personaje que atesora un largo recorrido de adaptaciones, en la letra y en la pantalla, de las fuentes medievales, con lo cual posibilita la supervivencia de los elementos fundamentales del mito en un discurso del gusto de los televidentes del siglo XXI.



Afiche promocional de la serie, con la imagen del protagonista, Jaime Lorente. Fuente: <http://www.fheargentina.com.ar/ejemplo-de-caballeria-y-nudo-de-discusiones-el-cid-de-la-historia-parte-2/>

Vale la pena mencionar también el videoclip que, para promocionar la primera temporada de *El Cid*, Amazon Prime Video produjo, protagonizado por el mismo actor que encarna a Rodrigo Díaz en la serie, Jaime Lorente. El video musical, titulado “Romance”, adecua el tema cidiano no solo a los criterios y valores del nuevo milenio, sino también a una estética actual, lo que revela la gran versatilidad que posee el mito del Cid:⁴ en dicha producción audiovisual, Rodrigo es un héroe solitario que labra su futuro en el destierro para buscar venganza; su espada Tizona, un bate; su caballo Bavieca, una motocicleta y su mesnada, un grupo de moteros que lo acompaña.



Los ejemplos que hemos mencionado no agotan la incesante actividad creadora y recreadora que intelectuales, artistas y productores han realizado, en el nuevo milenio, en torno al Cid Campeador, una figura que vivió hace diez siglos y que ha seguido existiendo en el imaginario como un emblema de lo medieval hispánico, con las improntas que cada época ha querido o ha necesitado darle. De hecho, de eso se trata el medievalismo: de mirar y de comprender el mundo y las personas medievales con los ojos de cada sociedad y momento histórico, para que, en definitiva, aquello lejano en el tiempo cobre sentido como un pasado pero a la vez como una percepción anclada en un presente.

Las aulas universitarias de nuestro país no son ajenas a ese intento por recobrar la historia y la memoria del Medioevo y asignarles un valor desde nuestra posición geopolítica como docentes y estudiantes. Porque, en efecto, las nuevas versiones sobre el Cid y su vivencia, aunque recurran a un modelo consolidado de larga tradición, son un producto de nuestro siglo, de nuestras necesidades y de nuestras convicciones, en un juego singular entre sincronía y diacronía. Sirvan, entonces estas

4 A. Vicario Barrios, Ángela, “El Cid canalla. Recepción del mito cidiano en el videoclip de Romance (Amazon Prime Video)”, *Medievalia*, 54:1, 2022, pp. 127-143.

palabras de presentación a las reflexiones sobre la gesta de Rodrigo Díaz de Vivar que, en las clases de Literatura Española I de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, han efectuado dos estudiantes a partir de la lectura de dos novelas históricas posmodernas que lo toman como personaje.

BIBLIOGRAFÍA

Montaner, Alberto, “Prólogo a *El Cantar de Mio Cid*”, edición crítica de A. Montaner, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, pp. XLV-CCLI.

Montero, Ana M, “El Cid: ¿un héroe para el siglo XXI? El mundo de frontera del siglo XI y la violencia en la novela Sidi de Arturo Pérez-Reverte” *Medievalia*, 54:1 (abr-sept 2022), pp. 109-126.

DOI: <https://doi.org/10.19130/medievalia.2022.1.370X76>

Rico, F., “Estudio preliminar a *El Cantar de Mio Cid*”, edición crítica de A. Montaner. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011, pp. IX-XLIII.

Vicario Barrios, Ángela, “El Cid canalla. Recepción del mito cidiano en el videoclip de Romance (Amazon Prime Video)”, *Medievalia*, 54:1 (abr-sept de 2022), pp. 127-143.

DOI: <https://doi.org/10.19130/medievalia.2022.1.370X76>

***LA IMPRONTA FEMENINA
EN LA NOVELA
DOÑA JIMENA***



Romina Araceli Aguilar

Me refiero aquí de manera general a la novela *Doña Jimena* porque un análisis puntual dejaría de lado muchos aspectos que son relevantes para una mirada panorámica a esta obra contemporánea. Mi lectura y análisis de la novela buscan mostrar las diferentes concepciones y formas de vida de las mujeres en la Edad Media, la relevancia que da la obra a la honra de doña Jimena y no tanto a la de su esposo Rodrigo Díaz (el Cid), la representación de la otredad y algunas diferencias entre el argumento de la novela y el del *Poema de Mio Cid*.

INTRODUCCIÓN

Doña Jimena es una novela de Magdalena Lasala, publicada en 2006, que se encuadra en el neomedievalismo. Tiene una fuerte impronta femenina, y me atrevo a decir feminista, que deja expuesto cuáles fueron los roles y acciones en ámbitos sociales,

políticos y económicos de las mujeres en la Edad Media, que junto a Jimena, toman relevancia en diferentes eventos narrados en la obra.

La novela tiene una correlación entre lo historiográfico y la ficción; de hecho la autora al final de la obra revela qué datos son históricos y cuáles producto de la creación. Las fechas de los acontecimientos, casamientos, batallas o nacimientos, aunque no son exactos, fueron calculados a partir de registros históricos consultados por la autora. Por ejemplo, se citan lugares que sirven de *topoi* a la memoria cultural, como las peregrinaciones en torno al Apóstol Santiago. La intervención de Don Fernando y Doña Sancha, en la novela, deja entrever que no se escatimaba en gastos al incentivar esas peregrinaciones para intentar frenar la expansión e influencia islámica, lo que condujo en un crecimiento de artesanos y comerciantes en las zonas involucradas.

La trama de *Doña Jimena* se centra en la vida de Jimena Díaz de Oviedo en y sus vínculos familiares con la realeza castellana. El objetivo central de la novela es contar con detalle la vida de Jimena desde su infancia hasta sus últimos días en el Cenobio de Cardeña. Además de narrar la vida de Jimena, la obra hace hincapié en la vida de Urraca, aquella tía que sirvió de maestra y guía para la protagonista. En ciertos pasajes de la novela, se desvía marcada-

mente el protagonismo hacia Urraca.

En su estructura, la novela está dividida en tres partes: la primera se titula *La Edad de la Doncella – Negro* y tiene dieciséis capítulos. Esta parte va de la infancia hasta su juventud, cuando se compromete por deseo propio con Rodrigo Díaz de Vivar. Remarco por deseo propio porque dada las circunstancias de la época, la mayoría de las jóvenes/niñas eran prometidas por sus padres en pos de beneficios económicos o políticos. Pero, en el caso de Jimena, la posición de privilegio en la que se encuentra es la que le permite elegir al Cid como su esposo. La segunda sección se llama *El Tiempo de la Luna Llena – Blanco* y contiene doce capítulos. Aquí cuenta la parte adulta de Jimena, el casamiento con el Cid, el nacimiento de sus hijos y las peripecias que vive a raíz de la situación política del reinado, que influye en su vida y en la del Mio Cid. La tercera parte se llama *Mujer Sabia – Rojo*, de quince capítulos, y se centra en la vejez de Jimena, además de relatar todas las pérdidas que tuvo: la de sus hijos, su nieto, su esposo y sus tíos.

Los títulos de cada parte tienen un color asignado. A partir de una reflexión de la Reina Madre, Doña Sancha en el capítulo I, de la parte primera se puede asignar un sentido a dichos colores: “La vida de una mujer es un viaje —dijo entonces la reina madre—; es un viaje que nace, como el sol, desde lo

oscuro; la edad de la doncella tiene, por tanto que atravesar el alba y el aprendizaje para llegar a lo alto del sol blanco del mediodía, que es como la luna llena: un vientre de vida y de luz; y proseguir su viaje por el atardecer hasta el ocaso el final del sol, rojo como el fuego y como la sangre, rojo por todo el saber acumulado en su viaje: esa mujer sabia en que te convertirás, Jimena (...)”¹

CONTEXTO

Los eventos de la novela se desenvuelven en las ciudades de León, Burgos, Toledo, Vivar, Oviedo, Zaragoza, Valencia y Cardena. Durante su reinado, Fernando de Castilla decide repartir, para luego de su muerte, su vasto territorio entre sus hijos varones, Sancho, Alfonso y Garcia, mientras que a sus hijas Urraca y Elvira les otorga rentas vitalicias pero no títulos. Todos los hijos del rey, a excepción de Elvira, estaban descontentos con la distribución dispuesta por su padre. Es por eso que al morir se desató la guerra entre los hermanos y, mediante alianzas y traiciones, Alfonso salió vencedor y se coronó rey de todo el territorio. Después el conflicto bélico se desplazó hacia los moros.

1 A. Vicario Barrios, Ángela, “El Cid canalla. Recepción del mito cidiano en el videoclip de Romance (Amazon Prime Video)”, *Medievalia*, 54:1, 2022, pp. 127-143.

La novela describe minuciosamente las costumbres y vivencias de la nobleza hispánica, siempre enfocándose en la vida de los reyes y la corte. Las mujeres de la corte, al pertenecer a una clase acomodada, tenían ciertos privilegios y libertad para educarse, con la oportunidad de acceder a libros y traducciones que llegaban del mundo árabe y de épocas más antiguas.

La novela también ofrece una mirada a determinados aspectos sociales, políticos y religiosos del siglo XII. Por ejemplo, la mención a ciertos grupos subalternos o minoritarios se traduce en acciones de lealtad de los servidores hacia Jimena como los personajes de Simona o Tegridia. La actitud de compasión de Jimena y Urraca hacia el pueblo se advierte en acciones de solidaridad, como el rescate de mujeres pobres que habían sido víctimas de abusos y condenadas a la calle junto con la creación de lugares de hospicio para ellas.

EL TEMA DE LA HONRA

En mi lectura, la honra en *Doña Jimena* está enfocada en la protagonista femenina y no tanto en Rodrigo Díaz, a diferencia de lo que ocurre en el *Poema del Mío Cid*. Como plantea Correa,² la ob-

2 G. Correa, "El tema de la honra en el Poema de Mío Cid" *Hispanic Review*, 20, 1952, pp. 189-199.

tención de la honra por parte del héroe obedece a ciertas características, entre ellas la fidelidad inquebrantable hacia el rey para estar siempre a su servicio. En la novela, es Jimena la que siempre guarda fidelidad hacia Alfonso, su tío y señor; en ningún momento se la ve hablando mal de él o juzgando su juicio como rey. En cambio, a partir del segundo destierro junto con el embargo de todos sus bienes, el sentimiento de Rodrigo hacia Alfonso es de resentimiento. El Cid no se siente tenido en cuenta por Alfonso y su actitud lo vuelve una persona ambiciosa en cuanto a la recaudación de bienes provenientes de los asaltos a las aldeas y el cobro a cambio de protección.

El vasallo ideal es Jimena: si bien se le reconoce al Cid sus logros y valentía, es ella la protagonista de la relación vasallo-señor planteada en la novela. Logra colocarse en progresión ascensional a la par de Alfonso. Como consecuencia de los destierros, por los cuales se ve afectada al estar casada con el Cid, son sus acciones como esposa, madre y guerrera la que hacen que repare su propio binomio vasallo-señor, al reparar la deshonra colateral que le llegó. Desterrada junto a su familia, se encarga de la vida en los campamentos y toma posesión de su rango como esposa del Cid, ayudando a las demás mujeres en la vida cotidiana. Se enfrenta a Rodrigo cuando se entera de que su mesnada es

brutal en cada asalto a las aldeas y no duda en re-criminarle al Cid la actitud de sus hombres. Una vez que fallece Rodrigo, Jimena toma el mando como Señora de Valencia y enfrenta a las tropas musulmanas que intentan invadir la ciudad, es ovacionada por su pueblo y logra tener el respeto y la consideración de Alfonso hacia el final de su vida, además de ser requerida como consejera política por parte del rey.

HEMBRAS: CASILDA, AUROVITA, MARIA Y LA IDEA DEL *HORTUS CONCLUSUS*

Casilda es considerada la santa de la novela. Es una princesa musulmana que se convierte al cristianismo y anhela el amor del rey Alfonso. Logra una importante amistad con Jimena y Urraca y convive un tiempo con ellas. Al sufrir hemorragias continuas sueña con un manantial donde esperar curar el mal que la aqueja. Finalmente, logra retirarse a una cueva en San Vicente. A este personaje, se le van a atribuir después varios milagros a mujeres. Al pensar en Casilda es inevitable no pensar en la simbología del *hortus conclusus* y en la búsqueda de un *locus amoenus*, como paisaje asociado a lo divino y a lo vital. Casilda encuentra el manantial donde el agua representa al factor de vida del que dependen los hombres, los animales y la vegetación: de hecho es

lo que le salva la vida a la princesa, purificando su cuerpo, elemento simbólico que reconforta las dolencias y que limpia y elimina el mal.³

En cuanto a Aurovita y María, hermana e hija de Jimena respectivamente, ambas se perdían en el bosque en las tardes de verano para tener encuentros con sus amantes, tal como aparece en la literatura clerical amatoria. Los espacios con vegetación, entre ellos los jardines, ofrecen la intimidad necesaria a los enamorados y, además, condensan en imágenes los valores asociados en la Edad Media con la amabilidad, tranquilidad y solaz del *locus amoenus*.

URRACA POR SOBRE LAS DEMÁS

Urraca rompe con todo lo establecido como moralmente bueno y esperable de una dama en la Edad Media. Su posición económica y social les permite rebelarse, acceder a la literatura y tomar clases, idéntica oportunidad que luego ella le va a brindar a Jimena. Se encarga de la formación de sus criadas más cercanas y damas de compañías, funda hospitales y siempre está dispuesta a realizar tareas de solidaridad hacia a las mujeres.

Al reconocer su status de hembra es conscien-

3 L. R. Miranda, y G. Rodríguez, “Retórica e historia sensorial en la representación literaria del hortus conclusus”, *Cuadernos Filosóficos*, Segunda Época, 19 Vol. ½, 2022, pp. 1-27.

te de sus limitaciones. Se rebela en contra de eso y pasa toda su vida luchando por sus objetivos y fiel a sus convicciones. La autora de la novela deja entrever la superioridad en habilidades políticas de Urraca por sobre Alfonso: de hecho ella la máxima influencia para él a la hora de las decisiones en cuanto al camino que debe tomar el reino.

En cuanto a la maternidad, es notable el temor que tienen todas las mujeres de la historia al morir en el parto. Reconocen que decidir embarazarse implica un riesgo para su vida y algunas deciden no tomarlo, como la propia Urraca. Son notables los conocimientos en cuanto a temas de salud femenina que refleja la novela.

Las mujeres en la Edad Media eran consideradas un grupo al cual había que proteger pero a la vez oprimir por su propia naturaleza. Esta opresión es sentida por las heroínas de la novela. En las charlas de Urraca y Jimena, esta comenta que en su condición de hembras debe abundar la unión en pos de una vida de libertad y armonía. Si bien el rol de la mujer las limitaba a las tareas domésticas y al cuidado de los niños, la situación de privilegio de las protagonistas hacía que tuvieran servidoras y eso le permitía tener tiempo para instruirse en las ciencias y demás intereses y podían dedicarse al servicio y protección de mujeres más desgraciadas en hospitales y lugares de auspicio. Además, Jimena administraba los bienes

familiares debido a la ausencia del Cid.

Pero más allá de eso, la novela enfatiza el hecho de que las mujeres estaban sometidas a matrimonios arreglados, casi siempre por una cuestión política o por la necesidad de engendrar herederos varones. Nunca caminaban solas por la ciudad sino que siempre iban acompañadas de su séquito: el único personaje que se muestra solo en la novela es Urraca, aunque esa característica la hacía tan especial que condujo a la iglesia más conservadora a acusarla de practicar la brujería. Pero no solo eso hace distinta a la Urraca novelada: protestó cuando su padre no le dio ningún reino en la partición del territorio, se negó a casarse pero disfrutaba de su sexualidad y profesaba un amor incestuoso por su hermano. Pero nunca abandonó su reino, ni a sus mujeres. De hecho, cuando dejó de darle consejos políticos a Alfonso comenzó la debacle del rey.

Urraca en la novela provee a las mujeres de muchas enseñanzas que hoy podemos considerar feministas. En sus enseñanzas pregonaba que las mujeres debían priorizar sus ganas y deseos a la hora de entregarse y negarse si así lo quisieran. Brindaba además conocimiento sobre prácticas medicinales referidas a la salud femenina.

LA OTREDAD

La otredad en *Doña Jimena* no aparece referida a

las cuestiones religiosas. Si bien se profundizan las luchas entre cristianos y moros sobre los capítulos finales de la novela, el narrador no se posiciona de un lado o del otro, no constituye un código axiológico válido para todos, y la cultura musulmana es respetada en su perspectiva. En los primeros capítulos de la novela se refleja una relación de amistad entre Alfonso y el Rey musulmán, incluso muchas costumbres cotidianas de la vida árabe se implementan en el reinado hispánico.

La otredad se manifiesta en el ridículo de algunos personajes y sus acciones, como ocurre también en el *Poema de Mio Cid*.⁴ Por ejemplo, se advierte en personajes como Garcia Ordoñez, cuyo recelo hacia Cid lo lleva realizar acciones que tienen como consecuencia la huida de manera cobarde. En cuanto al rey Sancho, sus caprichos lo llevan a caer en la traición de Urraca y Alfonso, y como resultado es víctima de una muerte a traición en el momento menos honroso: cuando está yendo de cuerpo. Por su parte, el consorte franco de la reina Constanza es tildado de adulator e interesado por el dinero y el poder y se lo representa como carente de valentía y habilidad para las armas.

4 M. C. Gil de Gates, "Palabras sin acción: el espacio del ridículo en el Poema de Mio Cid", *Medievalia*, 16 1996, pp. 16-26.

ALGUNAS DIFERENCIAS CON EL POEMA DE MIO CID

En consonancia con los registros históricos, en *Doña Jimena* se habla de dos destierros sufridos por Rodrigo y no de uno, como en el *Poema de Mio Cid*. El primero ocurre por estrategia política de Alfonso, mientras que el segundo si se da por la desconfianza del rey hacia el Cid. En el cantar, Jimena y sus hijas se retiran a vivir en un cenobio hasta que llega la hora del reencuentro con el héroe. En *Doña Jimena*, en el primer destierro Jimena se queda a cargo de su hogar en Burgos y en el segundo decide acompañar a su marido en el campamento.

En la novela se deciden usar los nombres reales de las hijas del Cid a diferencia del *Poema*. Además, las hijas del Cid no son deshonradas y atacadas por los Infantes de Carrión, personajes que no existen en la novela, y el matrimonio de ambas es arreglado por su padre y no por el rey.

En el *Poema* no existe un hijo varón del Cid, pero sí en la novela: se llama Diego y muere muy joven en batalla, lo cual es representado como una de las pérdidas más dolorosas para Jimena y su marido.

COMENTARIO FINAL

Estas reflexiones llegan a su fin luego de haber puesto de manifiesto no sola la recreación de la figura y

la vida de Jimena Díaz, esposa del Cid Campeador, en la novela histórica *Doña Jimena* sino también las diferencias que dicha obra presenta respecto del cantar de gesta, tal vez por acercarse más a los datos de otras fuentes medievales. Pero sobre todo, las páginas precedentes han mostrado que una personalidad del Medioevo bien puede constituirse en una fuente de inspiración para la literatura contemporánea y completar la representación de las mujeres medievales que aún permanece inconclusa⁵ y reflejar, de paso, la imagen de las mujeres de hoy.

5 L. Muñoz y L. Conci, “La transformación del sujeto mujer en la novela histórica *Doña Jimena* de Magdalena Lasala”, *Melíbea*, 15/1 2021, pp. 117-128.

BIBLIOGRAFÍA

Correa, Gustavo, “El tema de la honra en el Poema de Mío Cid” *Hispanic Review*, 20, 1952, pp. 189-199.

Gil de Gates, María Cristina, “Palabras sin acción: el espacio del ridículo en el Poema de Mio Cid”, *Medievalia*, 16 1996, pp. 16-26.

Lasala, Magdalena, *Doña Jimena*, Madrid: Roca Editorial, 2006.

Miranda, Lidia Raquel y Rodríguez, Gerardo Fabián, “Retórica e historia sensorial en la representación literaria del hortus conclusus”, *Cuadernos Filosóficos*, Segunda Época, 19 Vol. ½, 2022, pp. 1-27.

Muñoz, Lucía Isabel y Conci, Laura Isabel, “La transformación del sujeto mujer en la novela histórica Doña Jimena de Magdalena Lasala”, *Melibea*, 15/1 2021, pp. 117-128.

**LOS VALORES
AXIOLÓGICOS DEL
YO SOCIAL Y LA
OTREDAD EN**

SIDI: UN RELATO
DE FRONTERA



Maya Suárez Patterer

En el discurso épico medieval es posible advertir las instancias que remiten a un centro deíctico, un “yo” con características sociales que interactúa necesariamente con un “tú” –con quien establece una relación de acercamiento por compartir ciertos valores –, y con un “otro” –de quien se separa por representar parámetros axiológicos opuestos–. En la novela *Sidi: un relato de frontera*, del autor español Arturo Pérez Reverte y publicada en 2019, numerosos capítulos dan cuenta de la compleja relación del yo social frente a la otredad.

El Cid y su hueste forman un conjunto homogéneo que encarna los valores “positivos” para el mundo medieval, como la valentía, el sentimiento cristiano, la honra, la medida, entre otros: “Veía en sus rostros curtidos lo que esperaba encontrar: disciplinados, serenos, con indiferencia de mesnaderos profesionales, aguardaban órdenes que podían llevarlos al cautiverio o a la muerte. Era gente que

sabía hacer su trabajo”.¹

Esas valoraciones se contraponen con el “otro”, que encarna la persona individual o social necesaria en la épica para la autodefinición del “yo”. En otras palabras, el “otro” permite definir su valor mediante la oposición de sus características con las del “yo”: son personas que no practican el cristianismo, engañosas, desleales, bárbaras o cobardes.

Según Gil de Gates,² la identificación de la otredad depende de la perspectiva desde la cual se piense el mundo. La mayor o menor complejidad del vínculo que se establece con el otro estará determinada por la percepción que de este se sustente desde el yo, que definirá la forma de su representación.

En el *Poema de Mio Cid*, como sabemos, la otredad es encarnada por diferentes grupos sociales. Por un lado, se encuentran los moros con los que el Cid se enfrenta en batallas en muchas ocasiones. Sin embargo, son un “otro igual”, porque al ser valientes, defender sus tierras aguerridamente y mantener su palabra, comparten valores e ideales con el yo social que integran los castellanos. En otras palabras, tienen los mismos valores que el Cid

1 Cid sobre la hueste, A. Pérez-Reverte, *Sidi: un relato de frontera*, Madrid: Alfaguara 2019, p. 227.

2 Gil de Gates, María Cristina, “Palabras sin acción: el espacio del ridículo en el Poema de Mío Cid”, *Medievalia*, 16, 1996, pp. 16-20.

y los suyos, pero pertenecen al mundo de los infieles al no practicar el cristianismo. No son enemigos ocasionales ni lejanos, sino personas que se asoman por la frontera, ingresan desde el sur y lentamente, con astucia, van adquiriendo poder y dominio en todo el territorio cristiano. Colonizan territorios en los cuales imponen sus leyes, su exotismo, su religión y hasta su arquitectura. Para el cristiano ante todo está su fe, que lo insta a hacer la guerra santa contra los moros, que atentan contra la cristiandad.

Por otro lado, en el cantar se identifica a Raquel y Vidas como dos judíos que representan un otro diferente de los moros. Los hebreos son seres integrados de manera marginal en la sociedad cristiana y feudal, aunque muchas veces resultan perseguidos por la Iglesia. Por lo general, se dedican a la usura y el préstamo, dos actividades que el cristianismo rechaza. El Cid poético engaña a Raquel y Vida pero su accionar está justificado, no solo por ser el héroe, sino también porque condición de diferentes de los judíos valida el ardid.³

Para un cristiano de los siglos XII-XIII, tanto moros como judíos son auténticos adversarios; sin

3 Miranda, Lidia Raquel, "Los personajes judíos y el espacio del otro en el Poema de Mio Cid y en los Milagros de Nuestra Señora" En Miranda, Lidia Raquel (ed.). *Espejo sin héroes. Personajes marginales en la literatura medieval*, Santa Rosa: EdUNLPam, pp. 37-53.

embargo, en la novela de Pérez-Reverte se evidencian múltiples acercamientos que responden a las necesidades de cada momento narrado.

La historia en *Sidi: un relato de frontera* comienza inmediatamente después del destierro del Cid y él debe ganarse, junto con sus hombres, el sustento en la frontera. El primer trabajo por el que son contratados consiste en perseguir una incursión mora que está arrasando con aldeas cristianas desprotegidas. Durante la persecución, se encuentran con el siguiente escenario:

Caminaron juntos hasta la entrada. La granja era una construcción parecida a los otros lugares nuevos de la frontera del Duero [...]. Tres o cuatro cuervos que picoteaban los despojos revolotearon cuando Ruy Díaz y el explorador entraron en el patio, para ir a posarse algo más lejos, sobre los dos cuerpos humanos crucificados en la puerta del establo.

- Dos viejos -dijo Barbúes con calma-. Demasiado mayores para venderlos como esclavos... Inútiles para todo lo demás.

De cerca eran dos ancianos [...] antes de ponerlos allí les habían cortado las orejas y la nariz: los tajos y vísceras estaban negros de moscas.⁴

4 A. Pérez-Reverte, *ob.cit.*, pp. 26-27.

Esta acción es valorizada negativamente por el Cid y su hueste, incluso parecen horrorizados ante la brutalidad de la escena, especialmente el fraile que los acompañaba. Sin embargo, es interesante contrastar este episodio con las órdenes que da el Cid al encontrarse con una parte de la horda mora que perseguían: “Rematad al herido y cortadles la cabeza a todos”.⁵ Y unas páginas más adelante, hipotetizando sobre el botín, expresa: “Y a los moros que queden vivos podremos venderlos como esclavos”.⁶

¿El Cid no propone el mismo curso de acción que antes él y su gente juzgaron negativamente en sus enemigos? ¿El fraile no interviene para apuntar sobre lo brutal que es el plan propuesto? ¿O acaso ser moros, infieles, justifica que sean tratados de esa manera, que es horrenda cuando se aplica a los cristianos?

Luego del triunfo del Cid en el trabajo asignado, él y sus hombres parten en busca de un nuevo señor que pague por sus servicios bélicos y terminan en territorio moro, ante el rey Mutamán. Después de una primera conversación con el soberano, el héroe reflexiona: “De haber sido de más semejante condición, concluyó Ruy Díaz, tal vez Mutamán Benhud y él habrían podido ser amigos;

5 *Ibidem*, p. 71.

6 *Ibidem*, p. 83.

o con igual naturalidad, llegado el caso, matarse con tranquilo y mutuo respeto en un campo de batalla”.⁷

Una vez que aceptan trabajar en conjunto, las primeras interacciones entre moros y cristianos son tensas y demuestran el total desconocimiento de las culturas y formas de vida de unos y otros. El Cid, al llegar, está maravillado por la ciudad musulmana, sus lujos, los colores brillantes y vivos, la vegetación, las vestimentas y las comidas. El rey Mutamán en uno de los intercambios con Ruy Díaz sostiene: “A diferencia de los cristianos, los agarenos somos puros porque cuidamos la circuncisión y la ablución del cuerpo; mientras que vosotros soléis ser sucios, porquerizos y comedores de gatos”.⁸ Este es un buen ejemplo de los prejuicios y prenociones erróneas que avivan a esos grupos opuestos.

Los espacios también son utilizados para marcar diferencias. Por ejemplo, en la descripción de los campamentos siempre se encuentran dos zonas bien diferenciadas: “Y más allá, agrupados en los sectores moro y cristiano del campamento, cuatro millares de hombres dormían o velaban en espera de que se cumpliera su destino”.⁹ Incluso guerrear-

7 *Ibidem*, p. 160.

8 *Ibidem*, p. 203.

9 *Ibidem*, p. 287.

do codo a codo, la brecha sigue estando delimitada mediante el uso del espacio. A pesar de eso, con el paso del tiempo y con el éxito de las conquistas territoriales realizadas en conjunto, los muros comienzan a flaquear: “Hay algo que me asombra... Si alguien me dijera que hasta mis capitanes andalusíes estarían un día dispuestos a morir a cambio de un gesto de amistad o un simple elogio tuyos, los habría tomado por idiotas o por locos”.¹⁰

Otro fragmento que evidencia cómo las acciones son valoradas positiva o negativamente en función de quién las realiza tiene como protagonista a Diego Ordoñez. Este personaje se caracteriza por su fama de caballero brutal, ávido en pelea y, al parecer, imbatible. Luego de vencer a las tropas enemigas, Ordoñez sale de batalla sin una oreja. Pero, al encargarse de perseguir a los últimos enemigos dispersos por el campo, venga ampliamente esa pérdida: “Aún imponía más su aspecto, con la cota de malla manchada de polvo y sangre seca, el vendaje rojizo que el cubría del cuello a la sien y el rosario de orejas enemigas cortadas: una veintena ensartadas en un cordel que pendía de su cinto junto a la daga y la espada. Había vengado de sobre la suya, perdida en el campo de batalla”.¹¹

La acción realizada por Ordoñez es exacta-

10 *Ibidem*, p. 262, Mutamán sobre el Cid.

11 *Ibidem*, p. 341.

mente la misma que al inicio de la narración se había condenado como práctica del enemigo en el cuerpo de las víctimas cristianas. Ciertamente, cuando el Cid vio a los ancianos sin sus orejas, el juicio valorativo había sido negativo, pero, en el caso de Ordoñez, exalta la venganza realizada por el guerrero.

Hacia el final de la historia novelada se encuentran numerosos fragmentos que demuestran la evolución de la relación entre el rey moro y el capitán de la hueste: “Eres un jefe extraño, Ludriq. Puedes ser temible con los enemigos, implacable con los indisciplinados, fraternal con los valientes y leales... Tienes la energía y la crueldad objetivas de un gran señor. Eres duro y justo. Y lo que es más importante: puedes mirar el mundo como un cristiano o como un musulmán, según lo necesites”.¹²

Y unas líneas más adelante, afirma: “Por lo común, las leyendas se construyen sobre hombres muertos. Pero tú eres una leyenda vida, Sidi Qambitur. Contigo vencería yo a los hombres, a los diablos y a los ángeles del cielo”.¹³

Una de las últimas conversaciones entre el Cid y Mutamán es de sumo interés porque ambos reflexionan sobre su condición humana: “No somos tan diferentes, ¿verdad?”, pregunta el moro al

12 *Ibidem*, p. 354, Mutamán sobre el Cid.

13 *Ibidem*, p. 355, Mutamán sobre el Cid.

cristiano, y este responde: “No, mi señor. Creo que no lo somos”. Y Mutamán cierra la cuestión argumentando: “De religión distinta, pero hijos de la misma espada y la misma tierra”.¹⁴

Como vemos, el contraste axiológico entre el yo social castellano y la otredad que despliega la novela *Sidi: un relato de frontera* habilita una mirada a la Edad Media y a las valoraciones realizadas por los grupos humanos en este período de la historia. Al igual que en el *Poema de Mio Cid*, el rol del narrador es fundamental en el establecimiento de los espacios axiológicos, ya que durante toda la narración valora y define positivamente al héroe y su mesnada y, en cambio, sobre del resto de los personajes, en la mayoría de los escenarios, ofrece una consideración negativa o despectiva. No obstante, los planos presentados en la historia no son absolutamente antagónicos, tal como demuestra la última cita anotada, lo cual significa no solo una superación de la visión biplánica de la épica medieval, sino la apertura a una deconstrucción de las polarizaciones identitarias, propia de las perspectivas sociales actuales, en cuyo marco es posible ubicar a esta novela neomedievalista y entender las connotaciones que le asigna a la particular zona de la frontera y que el lector debe descubrir.

14 *Ibidem*, p. 350.

BIBLIOGRAFÍA

Gil de Gates, María Cristina, “Palabras sin acción: el espacio del ridículo en el Poema de Mío Cid”, *Medievalia*. 16, 1996, pp. 16-26.

Miranda, Lidia Raquel, “Los personajes judíos y el espacio del otro en el Poema de Mio Cid y en los Milagros de Nuestra Señora” En Miranda, Lidia Raquel (ed.), *Espejo sin héroes. Personajes marginales en la literatura medieval*, Santa Rosa: EdUNLPam, 2020, pp. 37-53.

Pérez-Reverte, Arturo, *Sidi: un relato de frontera*, Madrid: Alfaguara, 2019.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

Facultad de Ciencias Sociales / Departamento de Historia
Cátedra Historia Medieval

SCRIPTORIUM

a ñ o . X — n° 36 — 2023 — issn n° 1853- 760x

COPYLEFT 2023 - Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

La universidad no es responsable por el contenido de los artículos publicados en el presente número. Los autores son los únicos responsables frente a terceros por reclamos derivados de las obras publicadas.

www.scriptorium.com.ar

DISEÑO: Macarena Portela

