

# EL LOBO Y EL DESTINO



# EL LOBO Y EL DESTINO

## ECOS POÉTICOS Y MOTIVOS GERMÁNICOS MEDIEVALES EN LA OBRA DE BORGES

Sergio Fernández Moreno  
(edición de Juan Frau)

Prólogo por Tomás Albaladejo

LITERATURA  
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
UAM EDICIONES

Sevilla 2024

# LITERATURA

Nº 172

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL DE LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Araceli López Serena (Directora)

Elena Leal Abad (Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Primera edición: 2024

© Herederos de Sergio Fernández Moreno, 2024

© Del prólogo, Tomás Albaladejo, 2024

© De la edición, Juan Frau, 2024

© Editorial Universidad de Sevilla, 2024

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

<https://editorial.us.es> / [info-eus@us.es](mailto:info-eus@us.es)

© UAM Ediciones, 2024

Campus de Cantoblanco, c/ Einstein, 1 28049 Madrid

<http://www.uam.es/publicaciones> / [servicio.publicaciones@uam.es](mailto:servicio.publicaciones@uam.es)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla y Universidad Autónoma de Madrid Ediciones.

DL: SE 1487-2024

ISBN: 978-84-472-2731-0

Impreso en papel ecológico.

Realización de cubierta: Julia de Gabriel

Maquetación: Editorial Universidad Sevilla

Impresión: Podiprint

*Más allá del Norte, del hielo, de la muerte;  
nuestra vida, nuestra felicidad [...] ;Más  
vale vivir entre ventisqueros que entre las  
virtudes modernas y demás vientos del Sur!*

*(Friedrich Nietzsche, El anticristo, I).*

*porque todo hombre debe morir algún día, y nadie  
puede evitar la muerte cuando le ha llegado la  
hora. Mi consejo es que no huyamos sino que nos  
defendamos lo más valerosamente que nos sea posible*

*(Völsunga saga, V).*



# ÍNDICE

Prólogo por Tomás Albaladejo.....	11
Esta edición.....	19
Dedicatoria.....	21
Introducción .....	23
Las <i>kenningar</i> en el contexto de la poesía escáldica.....	47
Tipos de composiciones y estrofas .....	56
El lenguaje del arte escáldico .....	60
Las <i>kenningar</i> en la obra de Jorge Luis Borges .....	75
La metáfora ultraísta y la desconfianza en el lenguaje.....	75
Las <i>kenningar</i> de Jorge Luis Borges: la poesía escáldica islandesa en la encrucijada del ultraísmo y la poesía barroca.....	112
«Como un anillo de plata»: las reflexiones sobre las <i>kenningar</i> desde la publicación de <i>antiguas literaturas germánicas</i> .....	132
Motivos literarios de la cultura germánica medieval.....	153
El destino, la espada y el coraje.....	153
El oro maldito .....	191
Monstruos mitológicos del paganismo germánico: los lobos de Óðinn y la serpiente de Miðgarð .....	204

Presencia y reelaboración de motivos literarios de la cultura germánica medieval en la obra de Jorge Luis Borges.....	213
El Miðgarðsormr como pesadilla del infinito oceánico y el lobo como representación del pasado germánico .....	213
«El tesoro que guarda es de oro fulgurante y de anillos rojos»: el oro del Rin y el concepto de infinito en la obra de Borges.....	251
El culto del coraje, la espada como memoria y el destino escandinavo en la obra de Borges .....	263
Conclusiones.....	337
Epílogo.....	351
Agradecimientos .....	357
Bibliografía.....	361
Fuentes primarias .....	361
Fuentes secundarias.....	365

## PRÓLOGO

Las personas están en sus obras, en sus escritos, en sus palabras, y las obras, los escritos, las palabras están en las personas, forman parte de ellas y de su proyección comunicativa y humana a los demás. Estar delante de un libro del doctor Sergio Fernández Moreno, de Sergio, es estar delante de él, hacer que en la lectura renazcan sus palabras, su estilo, sus ideas, su persona, él mismo. La publicación de este libro nos permite, me permite, reencontrarme con Sergio, con la persona, con el estudioso de la literatura, con el intelectual, con el alumno, con el investigador y con el profesor que ha sido y es.

El libro procede de su tesis doctoral, «*La espada y el arpa*». *La cultura germánica medieval en la obra de Jorge Luis Borges*, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid el 27 de junio de 2019, dentro del Programa de Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura. La tesis fue calificada con Sobresaliente *cum laude* por el tribunal correspondiente. Sergio había hecho en Reikiavik, en la Universidad de Islandia (Háskóli Íslands), una estancia de investigación que fue muy fructífera para su tesis; la tutora de esta estancia fue la Profesora Erla Erlendsdóttir. La tesis de Sergio es la culminación de una brillante investigación con una ayuda y contrato predoctoral FPU del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad, Subprograma de Formación del Profesorado Universitario, con adscripción al área de conocimiento de Teoría de la Literatura y Literatura

Comparada del Departamento de Lingüística General, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Lenguas Modernas, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Estudios de Asia Oriental de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Durante todo el tiempo de realización de su tesis doctoral, Sergio fue miembro del proyecto de investigación METAPHORA, financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y titulado «La metáfora como componente de la retórica cultural. Fundamentos y aspectos retóricos, literarios, sociales, ecocríticos y culturales de los mecanismos metafóricos». La tesis de Sergio fue una aportación muy importante en el desarrollo de este proyecto y, sin duda, es clave en el conjunto de sus resultados. Y, por tanto, también lo es el libro, que es una monografía en la que permanecen expresos y activos los planteamientos, las ideas, los razonamientos, las argumentaciones de su autor y los resultados de su investigación.

Una investigación como la contenida y presentada en este libro, en la que el objeto de estudio tiene, entre otras, la complejidad que le proporciona el estar formado por obras literarias históricas que son parte de una tradición cultural y por textos literarios y sobre la literatura, con una proyección en la reflexión y en la propia creación de uno de los grandes autores del siglo XX, no podía ser llevada a cabo sin establecer una red conceptual como la creada por Sergio, sobre la que articula un sistema en el que constantemente interactúan un planteamiento teórico-literario, un planteamiento crítico-literario y un planteamiento de base y perspectivas comparatistas. La preparación y la cultura de Sergio, con su conocimiento del islandés —junto al del inglés, alemán, francés, finés y latín, entre otros idiomas—, hacen posible en el libro el tratamiento y la exposición explicativa de la poesía de los escaldas, los poetas escandinavos medievales. En el libro estudia el origen de esta poesía, su función social, su conexión con la religión, sus características, las clases de composiciones y de estrofas, así como su hermetismo y su creatividad, que hicieron posible un lenguaje literario claramente diferenciado del lenguaje común, con la consiguiente configuración de un arte de lenguaje propio.

El interés de Jorge Luis Borges por la literatura nórdica medieval y el conocimiento de esta son un componente imprescindible del

planteamiento y del desarrollo del libro. Sergio, con un conocimiento exhaustivo de la relación del escritor argentino con las literaturas germánicas y, dentro de estas, con la literatura escandinava, plantea, analiza y explica el temprano interés de Borges por aquellas literaturas. En la elucidación que hace Sergio de esa relación interpretativa y poética, que no es ni sencilla ni uniforme, ocupa un lugar central el análisis de la poesía escáldica y de las *kenningar*, construcciones translaticias fijadas que, incorporadas a la tradición, son reproducidas literalmente en su expresión y en su sentido en distintas obras de la tradición germánica. Con su estudio del tipo especial de metáforas que son las *kenningar*, este libro constituye una contribución clave en la explicación de la metafóricidad, la condición metafórica de expresiones y dispositivos que actúan translaticiamente en el lenguaje literario. El libro ofrece un valioso estudio de la configuración y características de la poesía de los escaldas, con su atención al rasgo estilístico de la creación de estos poetas representado por las *kenningar*. La creación, la consolidación textual y la transmisión de estas metáforas de la poesía escáldica hacen de ellas un elemento que es necesario conocer para la recepción y la interpretación de dicha poesía y también para su proceso creativo.

El libro de Sergio nos da las claves poéticas (y poéticas) e interpretativas de las *kenningar*, cuyo desgaste, al perder la fuerza con la que surgieron y se afianzaron en la poesía, una vez que se produce su comunicación con una tendencia a la automatización y con la consiguiente pérdida o mitigación de la sorpresa que la metáfora tiene gracias a su innovación estilística en el plano semántico y en el plano expresivo, lleva a Borges a una actitud crítica con su construcción, sin que por ello disminuya su interés por el procedimiento que representan estas singulares metáforas. Y es que ese desgaste ni cancela ni invalida la fuerza de la función poética en su orientación desde el lenguaje al propio texto o mensaje, llegando el receptor a preferir en estas construcciones metafóricas la expresión presente a la expresión ausente. Como explica Sergio, Borges no se queda en una crítica a las *kenningar* como elemento retórico, sino que explora todas sus posibilidades estéticas como recursos esenciales del lenguaje literario de los escaldas.

Tras ocuparse de la poesía escáldica y de la función y tradición de las *kenningar*, el autor del libro se sitúa en el espacio de la creación ensayística de Borges, en su interés por el mundo nórdico, por la cultura escandinava, por la literatura escandinava y la anglosajona, en su utilización de las *kenningar*. Sergio hace un recorrido completo por la escritura borgeana sobre las *kenningar* y explica la fuerte conexión de estas con el pensamiento literario del autor de *Ficciones*. Tiene para ello en cuenta y analiza con precisión los trabajos de Borges sobre la metáfora y presta especial atención al tratamiento que este hace de procedimientos literarios que asimila al mecanismo y a la función de las *kenningar*. El interés del escritor bonaerense por las *kenningar* se manifiesta en la correspondencia que establece entre estos dispositivos translaticios de la poesía escáldica y la experimentación que con el lenguaje hace el ultraísmo. El libro profundiza en la elucidación del planteamiento por Borges del paralelismo entre las *kenningar* y la construcción lingüístico-artística de la literatura ultraísta y de la literatura barroca. En el libro están atentamente estudiados los cambios que experimentan la opinión y la valoración de las *kenningar* por Borges. Como explica Sergio, Borges destaca el valor de la expresividad que implican los mecanismos de variación en la poesía, que en algunas *kenningar* constituyen la traducción en el lenguaje de los sentimientos que el poeta experimenta, pero los considera simples artificios verbales si no traducen estos sentimientos. Y es en relación con esta cuestión donde Sergio sitúa el significativo cambio de su actitud hacia las *kenningar*, para lo cual es importante la conexión borgeana con la poética ultraísta. El mayor interés de las *kenningar* está para Borges en el descubrimiento novedoso de la realidad por el poeta, como en las metáforas ultraístas, que permiten la presentación de los objetos y la realidad como aparecen por primera vez en la conciencia del poeta, en su imaginación creadora, constituyendo un verdadero descubrimiento. Sin embargo, si no se produce esa presentación del mundo en la poesía, el uso del lenguaje metafórico, translaticio, solo es una sustitución léxica de una expresión por otra expresión equivalente. Y este presupuesto o condición, que se puede asociar a la necesidad de que la construcción metafórica no sea un mero artificio verbal y que surja de la

fuerza imaginativa de la creación en el arte de lenguaje, lleva al autor argentino a su crítica a las *kenningar* y a las metáforas del ultraísmo y del culteranismo barroco. La crítica borgeana de las *kenningar* tiene su correspondencia en el cuestionamiento de la metáfora carente de veracidad, la metáfora que no tiene capacidad de reproducir o representar los sentimientos del poeta. El libro de Sergio nos muestra la importancia en Borges de la conexión entre la instancia creadora y la instancia receptora, con la recreación interpretativa de la fuerza de la creación por parte de quienes reciben la obra, de modo que puedan ser también, en su recepción, creadores en su imaginación de la novedad del hallazgo metafórico como descubrimiento compartido, capaz de expresar el sentimiento del creador y de proyectarlo en la recepción. El lenguaje escáldico influye en la creación literaria de Borges, en la que están presentes las *kenningar* y la musicalidad como testimonio de su interés por una tradición que recrea y evoca en su obra.

El libro continúa con el estudio por su autor de los temas de la poesía germánica medieval y de su reelaboración en la obra de Jorge Luis Borges. Este estudio es planteado en coherencia con el realizado sobre la poesía escáldica y sobre las *kenningar* como recurso de fundamentación metafórica: en primer lugar emprende una explicación de los principales motivos y tras plantearlos analiza su presencia en la obra del escritor argentino. El destino, el coraje, la espada, el oro, el lobo, la serpiente monstruosa y la mitología son motivos de la literatura germánica medieval que Borges transfiere a su creación literaria. En su poesía y en su prosa funcionan referencial y temáticamente, como Sergio demuestra, y son representados y tematizados en un proceso de reelaboración y resignificación que los sitúa plenamente en la obra borgeana y los conecta con la tradición germánica. En este planteamiento de su investigación, Sergio emplea la retórica cultural para el estudio de la utilización de los elementos culturales de la tradición en la creación literaria, lo cual hace posible la conexión de la obra de Borges con la literatura germánica medieval, estableciéndose un código cultural que van a compartir el autor de las obras y los receptores de su creación. Este código tiene una fundamentación retórica en la medida en que orienta y dirige la interpretación a la obra de Borges y a la

tradición en ella contenida y activada retóricamente, con la finalidad de implicar en esa tradición a los receptores de su obra. La retórica más noble y eficaz está presente en la recreación literaria borgeana de recursos y de motivos de la tradición literaria de la cultura germánica medieval, todo ello en unión de su reflexión contemporánea sobre elementos de dicha cultura.

Una de las funciones de la crítica literaria es la función mediadora consistente en facilitar la lectura y la comprensión de las obras literarias. El libro de Sergio cumple perfectamente esta función y es una importante ayuda para la lectura de los textos de Borges en los que son tratados aspectos, temas o recursos de la literatura germánica medieval, además de serlo igualmente en la lectura de las reflexiones del autor bonaerense sobre dicha literatura. Este libro marca un hito en la crítica borgeana en todo lo referente al interés del autor de *El libro de arena* por la tradición y la literatura germánica y a la funcionalidad de estas en su propia creación, en las líneas de su poética y de su escritura ensayística.

Una clave importante de la necesidad y la validez del presente libro en varias áreas o espacios del conocimiento es su análisis y su explicación del acervo cultural y literario germánico medieval y su combinación con la obra de Borges, con la presencia en esta de elementos de dicho patrimonio, con la fusión en su obra de un pasado literariamente activo, a cuya vigencia contribuye, y de su propia contemporaneidad creadora. Esta fusión hace posible la entrada de la tradición en la obra del autor argentino y la comprensión de aquella, teniendo en cuenta la mediación transcultural que Borges lleva a cabo en su propia obra. El libro de Sergio es una contribución enriquecedora y decisiva al avance del conocimiento en el amplio campo de los estudios literarios, en el área de teoría de la literatura y literatura comparada, en el ámbito de la literatura hispanoamericana y en el de otras literaturas como la escandinava y la inglesa en el conjunto de las literaturas germánicas, y también lo es en el espacio transversal de la retórica.

Sergio está en este libro, con su escritura, con sus ideas, sus conocimientos, su cultura, sus palabras, sus inquietudes, sus horizontes, su compañerismo, su generosidad, su vitalidad. El libro es resultado

de sus infatigables ganas de trabajar, de investigar, de enseñar, de comunicar, de compartir su constante ilusión y su alegría. Y el libro está en Sergio porque el libro es parte de él. El libro nos trae a Sergio y con su lectura volvemos a escucharlo, a hablar con él, a dialogar, a encontrarnos. Sergio continúa enseñándonos. «Docendo discimus», sí, enseñando aprendemos; Séneca lo escribió para Lucilio («los seres humanos, mientras enseñan, aprenden») y para las generaciones futuras, incluida la nuestra en el siglo XXI. Puedo afirmar que de la tesis doctoral de Sergio, de su elaboración, de su redacción, de su lectura, he aprendido mucho, y continúo aprendiendo de su libro. Doy a Sergio las gracias por ello.

Agradezco a Editorial de la Universidad de Sevilla la publicación del libro de Sergio, del doctor Sergio Fernández Moreno, y su co-edición con la Universidad Autónoma de Madrid. También agradezco el cuidadoso trabajo de edición que ha llevado a cabo a Juan Frau, prestigioso investigador y profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Sevilla.

TOMÁS ALBALADEJO  
*Universidad Autónoma de Madrid,*  
*abril de 2024*



## ESTA EDICIÓN

El *wyrd*, concepto que protagoniza algunas de las páginas que siguen y que podría traducirse como ‘fatalidad’, ha impedido que sea su autor quien decida el último estado del texto que aquí se presenta. Dado que me ha correspondido el honor y la responsabilidad de llevar a cabo esa tarea, estimo conveniente explicar de manera breve cuáles son los criterios que se han seguido para la presente edición.

El punto de partida de este libro es la tesis doctoral realizada por Sergio Fernández Moreno bajo la dirección de Tomás Albaladejo y defendida el 27 de junio de 2019 en la Universidad Autónoma de Madrid. Nuestro primer propósito, por lo tanto, ha sido adaptar las convenciones y necesarias servidumbres académicas de ese trabajo original a las formas algo menos restrictivas de la monografía. En este sentido, las directrices han sido, en esencia, eliminar en lo posible las repeticiones existentes y aligerar el texto de citas y de información accesoría. Es habitual que el doctorando se sienta obligado a acreditar que ha consultado y asumido toda la bibliografía existente sobre el tema que le ocupa e incluso un poco más, lo que a menudo genera una multiplicación de citas, notas a pie de página y alusiones varias que el doctor, que ya no siente esa obligación, puede entender en parte excusables por consabidas o redundantes. Con todo, nuestra intervención ha sido bastante conservadora y solo hemos prescindido de pequeños fragmentos —casi siempre citas— que se han considerado de poca

relevancia, sobre todo en el subapartado que originalmente se titulaba «Estado de la cuestión». Se ha tendido, precisamente, a la fusión de subapartados, aunque se mantuviera el contenido, con la idea de ofrecer una estructura más simple y menos fragmentada. Por otra parte, la voluntad de síntesis, ajena por lo común al espíritu de una tesis doctoral, nos ha llevado a excluir en muchas ocasiones —aunque no nos hemos resistido a conservarlos en algunas otras— los fragmentos originales en lengua nórdica o inglés antiguo, dejando tan solo su traducción al español o al inglés moderno. Por último, se han corregido las erratas evidentes y, por motivos estilísticos, alguna repetición que había pasado inadvertida. Queremos creer, en última instancia, que todas las decisiones editoriales han sido respetuosas con la línea principal de la obra y que habrían merecido la aprobación del autor.

JUAN FRAU  
*Universidad de Sevilla*

## DEDICATORIA

*A mi madre, Esther, por mostrarme desde muy pequeño los misteriosos caminos de la literatura, de la mano de Hans Christian Andersen y sus perros de ojos grandes. Por demostrarme que solo merece la pena aprender jugando. Por los miles de cuentos que alimentaron mi anhelo y mi imaginación. Por las camisetas rotas. Por enseñarme los valores de la paciencia y la misericordia. Por su amor incondicional y sin fisuras. A mi padre, Gerardo, por todos sus sacrificios para que yo pudiese labrarme un futuro, por mostrarme el valor de la disciplina y del esfuerzo, por enseñarme a ser trabajador, obstinado y diligente en todas mis tareas. A mi hermano, Gerardo, por hacerme sentir único en lo que hago, por saber cerrar los ojos y confiar en mí ante decisiones con las que no comulgaba, por enseñarme el viaje de Frodo al Monte del Destino, por compartir conmigo el amor y la fantasía de la infancia. A mis tíos: Mari Carmen, Félix, Javier y Mari Reyes, por su cariño, su apoyo y su confianza en mis valores y mis decisiones.*



# INTRODUCCIÓN

Aquella mañana en que mi padre  
le dio al niño que he sido y que no ha muerto  
una versión de la *Völsunga Saga*<sup>1</sup>

(*OT*, 375)<sup>2</sup>.

Estos son los versos con los que el escritor argentino Jorge Luis Borges rememora, a comienzos de los años setenta, los orígenes de su contacto con la literatura nórdica del medievo, una relación que, de acuerdo con el prólogo de este autor a *Seis poemas escandinavos* (1966), comienza muy tempranamente, acaso a mediados de la segunda década del siglo pasado: «¿Qué secretos caminos me condujeron al amor de lo escandinavo? [...] Tal vez un ejemplar de la *Völsunga Saga* que mi padre me dio hará medio siglo, traducida por Morris y por Magnússon a un arcaico dialecto del inglés, casi puramente sajón» (*TR3*, 105).

---

<sup>1</sup> Se han editado todas las citas para ajustarlas a las normas recogidas en la *Ortografía de la lengua española*, publicada por la RAE en 2010. Asimismo, se han corregido todas las erratas de los textos citados en este trabajo.

<sup>2</sup> Con el objetivo de facilitar al lector la búsqueda de citas y referencias a la obra de Jorge Luis Borges, se han utilizado las abreviaturas que pueden encontrarse en la bibliografía final.

Es cierto, no obstante, que, más allá de la literatura germánica medieval que el escritor pudiera leer en los primeros treinta años de su vida, la primera prueba evidente del interés de Borges por las obras escritas en la Edad Media escandinava se hará esperar hasta el año 1932, fecha de publicación del artículo «Noticia de los Kenningar» en el n.º 6 de la revista *Sur*.

En dicho trabajo, el escritor analiza el empleo de uno de los recursos poéticos más presentes en la literatura nórdica del medievo, y, más concretamente, en la llamada poesía escáldica. Asimismo, en «Noticia de los Kenningar», el autor compila un «índice parcial» (NK, 203) de estas expresiones sirviéndose de la «Saga de Njal (en la versión inglesa de Webbe Dasent, de 1861) y el manual *Eddalieder* de Wilhelm Ranisch» (NK, 203-204), así como de «la generosa erudición de Raimundo Lida» (NK, 204). Dicha compilación será, sin embargo, objeto de sustanciales modificaciones cuando el autor acometa la redacción de *Las kenningar* (1933), un cuaderno publicado por Francisco A. Colombo en que Borges ampliará y corregirá algunas de las valoraciones recogidas en el artículo de 1932. De hecho, a diferencia de lo que ocurriría en «Noticia de los Kenningar», el escritor confiesa que, para elaborar el catálogo incluido en el ensayo de 1933, aprovechó la primera compilación de estas figuras, la de Snorri Sturluson, «famoso como historiador, como arqueólogo, como constructor de unas termas, como genealogista, como presidente de una asamblea, como poeta, como doble traidor, como decapitado y como fantasma. En los años de 1230 la acometió, con fines preceptivos» (K, 11-12).

Así, Borges no solo altera algunas de las figuras recopiladas en la nota de 1932, sino que, además, incorpora al índice recogido en *Las kenningar* expresiones que no figuraban en el artículo de *Sur* y que sí aparecen en el tratado de Snorri, como dos de las metáforas referidas al viento. En efecto, si el libro que, según Borges, «se titula la Edda prosaica» (K, 12) explica que otros nombres de este fenómeno meteorológico son «el hermano de Égir y del fuego, el devastador del bosque, el terror, el destructor, el perro o lobo del mástil, de la vela o del cordaje» (Sturluson, 2008: 143), en el ensayo de 1933 el escritor vincula las construcciones «hermano del fuego», «daño de los bosques» y «lobo

de los cordajes» (K, 18) con la misma palabra: «viento». Pero, además, *Las kenningar* incluye citas directamente extraídas de la obra de Snorri, por lo que parece claro que los datos y reflexiones que Borges añade al ensayo de 1933 tienen la *Edda en prosa* como punto de partida. Buena muestra de ello la ofrece el siguiente extracto, en que el escritor relata los acontecimientos narrados en la segunda parte del volumen:

El tratado de Snorri [...] consta de dos partes en prosa y una tercera en verso [...]. La segunda refiere la aventura de Aegir o Hler, versadísimo en artes de hechicería, que visitó a los dioses en la fortaleza de Asgard que los mortales llaman Troya. Hacia el anochecer, Odín hizo traer unas espadas de tan bruñido acero que no se precisaba otra luz. Hler se amistó con su vecino que era el dios Bragi, ejercitado en la elocuencia y la métrica. Un vasto cuerno de aguamiel iba de mano en mano y conversaron de poesía el hombre y el dios (K, 12-13).

No resulta aventurado afirmar, de acuerdo con Vladimir Brljak, que «it was his ongoing investigations in poetic language [...] that led him to the kennings» (2011: 101), ya que, a lo largo de los años veinte, el autor de *El Aleph* reflexiona, en numerosos artículos y ensayos, sobre el papel que la metáfora desempeña en el lenguaje literario. Pero, si bien es cierto que, durante su etapa ultraísta, Borges entiende que la imagen es uno de los procedimientos esenciales para la expresión poética por su capacidad para traducir nuevas y asombrosas intuiciones, hacia la mitad de la década, el escritor comienza a distanciarse abiertamente de los presupuestos que, a comienzos de los años veinte, había abrazado con fervor. Así, Borges concluye en una reseña publicada en agosto de 1924 e incluida, un año después, en *Inquisiciones* que las innovadoras propuestas de renovación poética cultivadas por los ultraístas habían terminado por incurrir «en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal» (I, 92).

Además, durante esta segunda mitad de la década de los veinte, Borges acude frecuentemente a la obra de Luis de Góngora y de Francisco de Quevedo tanto para cuestionar y reivindicar la poeticidad de ciertas metáforas como para ofrecer un análisis pormenorizado de

algunos de los textos escritos por estos autores. De hecho, en *Las kenningar*, el autor no se limita, como en el artículo de 1932, a vincular su interés por estas figuras con su pasado ultraísta, sino que establece un paralelismo entre estas expresiones y los tropos utilizados en la poesía culterana. Sin embargo, no será hasta 1936 cuando, en la versión de *Las kenningar* incluida en *Historia de la eternidad*, el escritor trace un vínculo entre una metáfora de Quevedo y las imágenes conformadas por los escaldas.

En suma, parece claro que las diferentes versiones del estudio de Borges sobre las *kenningar* no pueden entenderse sin antes conocer el pensamiento literario que el autor desarrolló desde comienzos de los años veinte hasta que la revista *Sur* publicó su «Noticia» en otoño de 1932. De acuerdo con Brljak,

the essay itself testifies to a decent introductory overview of the subject, especially by the standard according to which Borges must be judged. Indeed, it is no overstatement to say that he himself set the standard, as the «Noticia» is apparently one of the very first treatments — perhaps the first — of an Old Germanic subject in the Spanish language, a fact that seems to have eluded even some Spanish Anglo-Saxonists (2011: 102).

Es cierto, sin embargo, que «el papel pionero de Jorge Luis Borges en los estudios literarios sobre la Escandinavia medieval, y muy particularmente Islandia, en los países de lengua española» (Bernárdez, 1992: 361-362) no obstó para que el autor de *El Aleph* no volviese a publicar un ensayo sobre las literaturas germánicas medievales hasta la impresión, en septiembre de 1951, de *Antiguas literaturas germánicas*, «a slender book listing Delia Ingenieros as a collaborator and enfoldng a vast design of introducing its Spanish-speaking reader to the literatures of the Gothic, Old English, Old Norse, Old Saxon, Old High and Middle High German languages» (Brljak, 2011: 107). De hecho, existen escasas evidencias de que, durante los años cuarenta, el escritor estuviese trabajando en este volumen, si bien es cierto que algunos de los cuentos y composiciones publicados en los años anteriores

a 1951 contienen alusiones a la literatura escrita en el mundo germánico medieval.

Es el caso de un poema incluido en el n.º 10 de *Los Anales de Buenos Aires* (octubre de 1946) y titulado «El enemigo generoso». En efecto, en uno de los paratextos que acompañan a la composición, el poeta atribuye la autoría del texto a un tal H. Gering, que habría publicado, en el año 1893, un apéndice a la *Heimskringla*, esto es, a la *Historia de los reyes de Noruega* que Snorri escribió en la primera mitad del siglo XIII. Sin embargo, de acuerdo con Vladimir Brljak, «Hugo Gering never published a work entitled *Anhang zur Heimskringla* [Supplement to the *Heimskringla*]» (2011: 106), por lo que, según el investigador, «the postscript is to be taken as a Borgesian conceit, alluding, through the accidental similarity offered by this abbreviated form of the German scholar's name, to Hermann Göring» (2011: 106). Así, la derrota de los noruegos ante el rey irlandés prefiguraría, en el poema, «the defeat of Germany by the Allies, and, by extension, the inevitable demise of any further «supplements» of the same sort —the ultimate triumph of good over evil, of Rome over the Barbarians» (Brljak, 2011: 106).

Por otro lado, también es posible encontrar alusiones a las literaturas germánicas medievales en «El Zahir»<sup>3</sup>, un cuento que, según Jaime Alazraki, podría entenderse «como la relectura de Borges de esa vieja metáfora del tesoro que condena a su dueño, como una versión moderna de la vieja historia de Andvari, como una variante de la saga noruega y el poema alemán» (1983: 348). Porque, en efecto, «la trágica historia del tesoro de Andvari perdura en dos versiones famosas. Ya hemos considerado una de ellas, la *Völsunga Saga*, escrita en Noruega a mediados del siglo XIII; ahora consideraremos la otra, el *Nibelungenlied*, Cantar de los Nibelungos, escrito en Austria a principios del mismo siglo» (ALG, 154).

---

<sup>3</sup> Este cuento fue publicado por primera vez en el n.º 17 de *Los Anales de Buenos Aires* (julio de 1947), y dos años más tarde pasaría a formar parte de *El Aleph*.

La escasez de referencias al mundo germánico medieval durante la década de los cuarenta contrasta con la importancia que el pasado escandinavo y anglosajón adquiere en la obra de Borges desde principios de los años cincuenta. En efecto, al menos tres de los artículos que la revista *Sur* publicó al escritor en 1951 —«La inocencia de Layamon», «El enigma de Edward Fitzgerald» y «El sueño de Coleridge»— contienen alusiones al antiguo mundo germánico. De hecho, *Antiguas literaturas germánicas* repetirá buena parte de las conclusiones extraídas en el primero de estos ensayos: «Es curioso que para Layamon, último poeta inglés de lengua sajona, los celtas que Arturo capitaneó sean los verdaderos ingleses, y los sajones, enemigos aborrecibles. El espíritu bélico del Beowulf y de la balada de Maldon renace de asombrosa manera en los versos de este sacerdote» (*ALG*, 54).

Pero «La inocencia de Layamon» no es el único artículo de la década de los cincuenta que registra coincidencias con el libro publicado en 1951. Si, en *Antiguas literaturas germánicas*, Borges expresaba su admiración por el episodio de la *Heimskringla* en que Harold, hijo de Godpín y rey sajón de Inglaterra, se reúne con su hermano Tostig, en «El pudor de la historia» —uno de los ensayos recogidos en *Otras inquisiciones* (1952)— el escritor volverá a recordar dicho encuentro y ofrecerá «una clave para comprender la fascinación que suscitaba en él» (Fernández, 2000a: 91). En palabras de Borges: «Hay un sabor que nuestro tiempo (hastiado, acaso, por las torpes imitaciones de los profesionales del patriotismo) no suele percibir sin algún recelo: el elemental sabor de lo heroico» (*OI*, 356). Asimismo, el n.º 219-220 de la revista *Sur* publicará, en 1953, un artículo titulado «Destino escandinavo» en que el escritor repetirá, «sin apenas variaciones —“aislado” por “incomunicado”, “pasara” por “acontecieran”—» (Fernández, 2000a: 89), un fragmento recogido en el estudio de 1951:

Para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda incomunicado y sin rastro, como si acontecieran en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes. En el siglo XII, los islandeses descubren la novela, el arte de Cervantes y de Flaubert, y ese descubrimiento es tan

secreto y tan estéril, para el resto del mundo, como su descubrimiento de América (ALG, 87).

Durante los años cincuenta, Borges no solo comenzó a mostrar un creciente interés por las guerras y los libros escandinavos, sino también por las antiguas lenguas germánicas y, más concretamente, por el idioma anglosajón, que empezó a estudiar hacia 1955. De hecho, como el argentino confiesa en una conversación con María Esther Vázquez, su decisión de aprender inglés antiguo no llegó a ser definitiva hasta que, después de proponer a sus alumnas de la Universidad de Buenos Aires estudiar los orígenes de la literatura y la lengua inglesas, el escritor se reunió con ellas para acometer la lectura de la *Crónica anglosajona*:

Yo había conseguido un ejemplar de la *Crónica anglosajona* y allí encontramos una frase que fijó nuestra decisión. Esta frase en español sería «cuatrocientos veranos después que Troya, ciudad de los griegos, fue devastada»; no sé por qué esto nos impresionó tanto; quizá fue el hecho de encontrar la antigua fábula de Troya perdida en las orillas del Mar del Norte. Esto y el descubrimiento de que a Roma le decían Romeburg, y al Mediterráneo, Mar de los Vándalos, hizo que me enamorara de ese idioma y ahora hace cinco años que estamos estudiándolo (Vázquez, 1999: 172).

Es cierto que Borges ya había expresado su afición por esa lengua en *El hacedor* (1960), y, más concretamente, en «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona», donde el escritor, al igual que en su conversación con María Esther Vázquez, recordaba el nombre con el que los anglosajones conocían la ciudad de Roma: «El sábado leímos que Julio César / fue el primero que vino de Romeburg para develar a Bretaña» (H, 436). De hecho, desde finales de la década de los cincuenta, Borges escribirá numerosas composiciones «partly or even wholly northernist in inspiration» (Brljak, 2011: 116), tal y como demuestra «Composición escrita en un ejemplar de la «Gesta de Beowulf»», de *El otro, el mismo* (1964), en que el autor volverá a preguntarse qué secretos motivos le guiaban a la hora de afrontar el estudio del inglés antiguo:

A veces me pregunto qué razones  
me mueven a estudiar sin esperanza  
de precisión, mientras mi noche avanza,  
la lengua de los ásperos sajones

(OM, 211).

Pero, además de su interés por este idioma, en sus poemas de tema anglosajón o escandinavo Borges recreará, hasta el final de su vida, numerosos motivos presentes en las literaturas germánicas medievales, como el destino (v. gr. en «Fragmento» o en «A una espada en York Minster», de *El otro, el mismo*), la espada —que vertebraba el contenido de estos dos últimos poemas—, el valor (cfr. «Hengist Cyning») o la serpiente de Miðgarð, a quien el escritor dedicó una de las últimas composiciones inspiradas por la cultura escandinava del Medievo: «Midgarthormr». A excepción de esta última poesía —que aparecería, primero, en *Atlas*, (1984) y, un año más tarde, en *Los conjurados* (1985)—, Borges recogió todas las composiciones mencionadas en *Seis poemas escandinavos*, que incluyó, además, otros tres poemas ya publicados en *El otro, el mismo*: «A un poeta sajón», «Snorri Sturluson (1179-1241)» y «A Carlos XII». Asimismo, en la década de los setenta, el escritor reunirá otras siete composiciones inspiradas por el mundo germánico medieval en *Siete poemas sajones / Seven Saxon Poems*, «hand-printed in Verona by Richard-Gabriel Drummonds and published in 1974 for his Plain Wrapper Press» (Brljak, 2011: 116).

Durante los años sesenta, Borges no solo se dedica a explorar poéticamente las culturas escandinava y anglosajona de la Edad Media, sino que, además, acomete, en palabras de Brljak, «the first separate and complete translation of an Old English poem into the Spanish language» (2011: 110). En efecto, el año 1961 marca la fecha de publicación del *Diálogo de Salomón y Saturno*, que fue incluido bajo el título «Un diálogo anglosajón del siglo XI» en el n.º 5 de la segunda época de la revista *La Biblioteca*. Más tarde, a finales de la década de los setenta, Borges y María Kodama incorporarán dicha composición a su *Breve antología anglosajona* (1978), que incluirá, asimismo, las primeras traducciones al español de poemas en antiguo inglés como *Deor*,

*El navegante* y *La sepultura*, así como «the account of Ottar from the *Old English Orosius*, apparently the first extended translation into Spanish of a piece of Old English prose» (Brljak, 2011: 112). En cuanto a las traducciones al español de textos escritos en antiguo nórdico, el hecho de que Borges no comenzase a estudiar este idioma «hasta los años setenta» (Fernández, 2000a: 90) explica que el escritor y Kodama no publicaran la versión española del *Gylfaginning* —esto es, la primera parte de la *Edda en prosa*— hasta el año 1984<sup>4</sup>.

Más allá de la traducción al español del *Diálogo de Salomón y Saturno*, la década de los sesenta es especialmente importante en lo que respecta al estudio del interés de Borges por el mundo germánico medieval en tanto en cuanto 1965 fue el año en que vio la luz *Literaturas germánicas medievales*, un ensayo que el escritor publicó en colaboración con María Esther Vázquez y que buena parte de la crítica considera una versión ligeramente ampliada y corregida de *Antiguas literaturas germánicas*. En efecto, como apunta Vladimir Brljak:

The initial thing to note about *ALG* [*Antiguas literaturas germánicas*] and *LGM* [*Literaturas germánicas medievales*] is that these are, by and large, the same book —or rather, that the latter is a fairly slightly revised version of the former. Entire chapters were left almost completely untouched. The only substantial revisions take place in the chapter on Anglo-Saxon literature —the «Literature of Germanic England,» as Borges first called it in *ALG*— where several new sections and paragraphs were added, along with some modifications to the chapter's overall layout (2011: 100).

---

<sup>4</sup> De acuerdo con Bernárdez, «ese mismo año apareció en la misma editorial otra traducción del texto de Snorri (éste de J. L. Lerate) aunque con otro título. El año anterior se había publicado la mía propia, en Editora Nacional, también con título distinto. De manera que de no existir ninguna traducción pasó a haber tres diferentes publicadas en el lapso de poco más de doce meses. Por si sirve de consuelo, baste decir que en Italia sucedió, casi por las mismas fechas, un fenómeno similar con el mismo texto» (Bernárdez, 1992: 361-362).

En esta misma línea, Margrét Jónsdóttir señala que «la afinidad del título de ambas obras indica la semejanza temática. En efecto, en lo que concierne a la literatura islandesa medieval, no hay ninguna diferencia entre los dos libros, solamente hay correcciones estilísticas mínimas» (1995: 138). No obstante, a diferencia de Brljak, la investigadora islandesa no centra su atención en las modificaciones que Borges realiza en el capítulo que, en *Antiguas literaturas germánicas*, lleva por título «Literatura de la Inglaterra germánica», sino en los cambios que registra una bibliografía, según Jónsdóttir, «mucho menos interesante que la de 1951[...], ya que el énfasis está en la lengua y no en la cultura» (1995: 139). En cualquier caso, en lo que se refiere a las variaciones que *Literaturas germánicas medievales* introduce en la sección dedicada a la literatura de la Inglaterra anglosajona, Toswell parece coincidir con Brljak en que Borges «downplays the paganism he had so enjoyed when younger, and is more careful about dates and about investigating a broader range of Old English texts» (2014: 56). Pero los conocimientos que, desde mediados de los años cincuenta, el argentino parece haber adquirido sobre el inglés antiguo y la literatura escrita en este mismo idioma no solo aparecen reflejados en *Literaturas germánicas medievales*, sino que, además, constituirán una parte importante del contenido del curso de literatura inglesa que, en 1966, Borges dicta en la Universidad de Buenos Aires<sup>5</sup>. De las veinticinco clases que el escritor impartió en dicho centro, siete versaron sobre la literatura de la Inglaterra anglosajona, lo cual no obstó para que, al igual que en *Literaturas germánicas medievales*, el escritor conectara algunos textos del medievo anglosajón o escandinavo con obras escritas en inglés de épocas posteriores. Es el caso de *Sigurd the Volsung*, de William Morris, tal y como

---

<sup>5</sup> El curso constó de veinticinco clases que fueron grabadas y, más adelante, transcritas por algunos alumnos para que otros pudieran estudiarlas. A pesar de que las grabaciones se perdieron, Martín Arias y Martín Hadis prepararon, tras un largo y minucioso proceso de análisis, una edición de las transcripciones realizadas por los estudiantes (BP).

recuerda Toswell: «The penultimate lecture, lecture 24, is the third on William Morris, discussing his version of the *Völsungassaga* and then introducing Robert Louis Stevenson. Borges' medievalizing tendencies are clear in his approach to all of English literary history» (2014: 49).

Como vemos, la preocupación erudita del escritor por las literaturas y las lenguas germánicas medievales se extiende desde principios de los años treinta hasta casi el final de su vida, por lo que no resulta extraño que algunos de los relatos escritos a partir de 1960 incorporen referencias no solo a la cultura y el mundo germánico del medievo, sino también a las conclusiones que Borges extrajo durante su periplo por la literatura escandinava y anglosajona de aquella época. Buena muestra de ello la ofrece «El soborno», de *El libro de arena* (1975), en que el autor «pauses to parody his own «thesis» on the prefiguration of Icelandic sagas in Anglo-Saxon poetry» (Brljak, 2011: 114), además de atribuir a Herbert Locke —uno de los personajes del relato— una idea que Borges ya había bosquejado, unas décadas antes, en *Las kenningar*:

Más claro es mi recuerdo de su colega Herbert Locke, que me dio un ejemplar de su libro *Toward a History of the Kenning*, donde se lee que los sajones no tardaron en prescindir de esas metáforas un tanto mecánicas (camino de la ballena por mar, halcón de la batalla por águila), en tanto que los poetas escandinavos las fueron combinando y entrelazando hasta lo inextricable (*LA*, 491-492).

Es cierto, no obstante, que, en el «Prólogo» a *El informe de Brodie* (1970), el escritor ya había denunciado las similitudes entre las técnicas utilizadas por los escritores del medievo islandés y *La batalla de Maldon*, si bien es cierto que, en este texto preliminar, Borges confiesa, además, haber recurrido en sus relatos a «la requerida invención de hechos circunstanciales, de los que hay ejemplos espléndidos en la balada anglosajona de Maldon, que data del siglo X, y en las posteriores sagas de Islandia» (*IB*, 350). Pero, además, las conclusiones que Borges extrae en *Antiguas literaturas germánicas* sobre el estilo

narrativo de las sagas han llevado a algunos críticos, como Teodosio Fernández<sup>6</sup> o Enrique Bernárdez, a plantear la posibilidad de que exista cierta similitud entre estas obras y «el carácter de bastantes narraciones del mismo Borges» (Bernárdez, 1992: 363), lo cual no obsta para que este último investigador aclare que el gusto de Borges por estas sería más bien la consecuencia «de sus propias preocupaciones literarias: un estilo nada barroco, preciso y muchas veces minucioso que no es obstáculo, sin embargo, para que tras él se esconda un *mundo perdido*» (1992: 364).

Por su parte, Margrét Jónsdóttir no se limita a trazar posibles paralelismos entre el estilo de sus cuentos y los procedimientos narrativos utilizados por los autores de las sagas<sup>7</sup>, sino que, además, analiza un relato de *El informe de Brodie* que «Borges dijo que escribió imitando el modelo de las sagas» (1995: 150). El cuento al que nos referimos lleva por título «La intrusa», y, en él, Jónsdóttir encuentra no solo rasgos típicos de las narraciones medievales escandinavas —como la economía verbal, la escasa o nula implicación del autor en los asuntos que narra o la tensión entre la oralidad y la escritura—, sino también valores culturales propios de la Edad Media islandesa:

---

<sup>6</sup> «El prólogo a *El informe de Brodie* se inicia con una referencia a ciertos cuentos breves y directos de Kipling, pero también recuerda la balada anglosajona de Maldon y las ulteriores sagas de Islandia. En estas, sin duda, Borges había encontrado estímulos para desarrollar la orientación realista y directa que ahora trataba de imprimir a sus ficciones» (Fernández, 2000a: 94).

<sup>7</sup> Según la autora, no podemos saber si Borges, al describir el estilo de las sagas, «era consciente de que era como si se estuviera mirando a sí mismo en el espejo, pero la similitud es obvia. Su economía textual es bien conocida, así como su resistencia a entrometerse en sus personajes. Los tenemos que conocer por sus hechos y dichos. Borges, como en las sagas, exige capacidad interpretativa por parte de su lector y no abunda en detalles. No obstante, estos cobran importancia [...]. Borges tiene en común con las sagas el hecho de que el dogma de la religión está ausente. Tampoco existe la tradicional dicotomía entre los buenos y los malos. La representación del hombre se realiza en un nivel superior, donde se refleja la complejidad de la existencia humana» (Jónsdóttir, 1995: 148-149).

Los hermanos, Cristián y Nelson, no solamente están unidos por la sangre sino que también hay entre ellos una amistad sincera. «Hombre a hombre pelearon una vez a la policía». Allí surge el sistema ‘religioso’ de la literatura islandesa llamado *fóstræðralag* o ‘hermandad de sangre’. Era un juramento entre hombres que consistía en defenderse uno al otro hasta la muerte, y que hacía que, ante enemigos, fueran como un solo hombre. Tenían que vengar el uno por el otro o como dice en «La intrusa», «Malquistarse con uno era contar con dos enemigos». Valentía y lealtad eran los valores principales (Jónsdóttir, 1995: 152).

Para Brljak, es posible que «La intrusa» esté inspirado en la literatura anglosajona medieval, en la medida en que, según el crítico, la historia del relato evoca un pasaje del *Sermo Lupi ad Anglos* (2011: 117). Además:

There are further Anglo-Saxon echoes: the woman’s name is Juliana, clearly alluding to the legend of St. Juliana (and specifically, given the context, to Cynewulf’s Old English poem on the subject) [...]; and the Nilsen brothers «were tall, with reddish hair — the blood of Denmark or Ireland (countries whose names they probably never heard) flowed in the veins of those criollos» (Brljak, 2011: 117).

Pero «La intrusa» no es el único cuento de *El informe de Brodie* cuyos protagonistas presentan rasgos generalmente atribuidos a las gentes del norte del Europa. Si en «El duelo» el narrador menciona unos óleos consagrados «a la figuración de gauchos tremebundos, de una altitud escandinava» (IB, 393), en «El encuentro» Duncan es descrito como «más alto que los otros, robusto, algo cargado de hombros, inexpresivo, de un rubio casi blanco» (IB, 373). Además, en algunos cuentos de *El informe de Brodie*, Borges no solo dota a sus personajes de un aspecto típicamente nórdico, sino que incluso parece tomar como inspiración el mundo de las sagas a la hora de esbozar «los ambientes primitivos de «La intrusa» y otros relatos» (Fernández, 2000a: 94). En este sentido, las narraciones contenidas en este volumen representan, en palabras de Vladimir Brljak, «tough men in tough circumstances,

personifying their weapons and commodifying their women, their fates turning on a volatile economy of honor, chance, brute force, and alcohol» (2011: 117).

Es, en todo caso, en las ficciones de *El libro de arena* donde más fácilmente se advierte la influencia de la cultura germánica medieval en la narrativa borgeana, ya que la colección incluye las fantasías nórdicas más peculiares de Borges, tal y como se observa en cuentos como «El espejo y la máscara», «Undr» y «El disco». Es muy probable, no obstante, que la narración que más claramente evidencia las relaciones que Borges traza entre sus relatos y las literaturas germánicas medievales sea «Ulrica», en que el autor narra el enigmático encuentro de Javier Otárola con la mujer noruega que da título a la ficción. Los caminos de estos personajes se cruzan en la ciudad de York, un enclave especialmente significativo en la historia del mundo anglosajón y escandinavo del medievo en la medida en que dicha urbe se convirtió, a finales del siglo IX, en la capital del reino vikingo más poderoso de la región controlada por los daneses al nordeste de Inglaterra: la Dane-law (Haywood, 2016: 108).

Además, «Ulrica» «inevitablemente remite al lector hasta la *Völsunga saga* [...] y su historia de las relaciones entre Brynhild y Sigurd, que durmieron tres noches en el mismo lecho, separados por la espada Gram» (Fernández, 2000a: 94). De hecho, el relato aparece precedido por una cita que condensa el significado del episodio referido por Fernández y que, en el texto medieval, simboliza la separación definitiva de los amantes. El epígrafe en cuestión fue extraído del vigésimo séptimo capítulo de la *Völsunga saga* y reza: «*Hann tekr sverthit Gram ok leggir i methal theira bert* [‘Él tomó su espada Gram y puso el metal desnudo entre ambos’]» (LA, 435). La misma cita aparece en el dorso de la lápida de Jorge Luis Borges en el Cimetière de Plainpalais de Ginebra, lo cual demuestra, como muy acertadamente señala Vladimir Brljak, que el Norte permaneció con Borges literalmente hasta la tumba (2011: 122). Asimismo, debajo del epitafio figura un grabado de un *langskip* (‘barco largo’) vikingo muy similar al que aparece esculpido en la parte inferior de una de las piedras de Stora Hammars, en la provincia sueca de Gotland. Es muy probable que esta fuera la

imagen elegida para decorar la parte posterior de la tumba de Borges por la función ritual que el barco desempeñaba en relación con los enterramientos realizados en el mundo pagano escandinavo entre los siglos VI y X. Como explica Bernárdez:

Se trata de una costumbre típicamente escandinava, fruto de la especial relación de esas tierras con el mar y los lagos. De ahí que haya también enterramientos con pequeñas barcas viejas, propiedad seguramente de simples pescadores. Seguramente, el aumento de la complejidad social y el desarrollo de una clase dirigente de guerreros que eran a la vez comerciantes, e incluso sacerdotes, y cuya riqueza y poder social les permitían construir y armar barcos desembocaron en el deseo de marcar la pertenencia a ella utilizando un barco para la tumba (2010: 96).

Sea como fuere, bajo el grabado del *langskip* es posible observar —en el dorso de la lápida de Borges— otra referencia a «Ulrica», cuento que, según Edwin Williamson, se habría inspirado en el breve encuentro del escritor con María Kodama en Islandia en 1971<sup>8</sup> y que, para el biógrafo, significaba, además, «el cumplimiento del patrón dantesco donde el amor de una mujer conduce por fin al paraíso que Borges habría buscado en su juventud» (2006: 439). En efecto, debajo de la imagen del barco dragón puede leerse «De Ulrica a Javier Otárola», por lo que, de acuerdo con Brljak, dicha inscripción confirmaría la interpretación de Williamson. Osvaldo Sabino, en 1987, había ofrecido buenos argumentos para justificar su sospecha de que el personaje de Ulrica había sido inspirado por María Esther Vázquez (Sabino, 1999: 22), pero más tarde, en *Jorge Luis Borges: Una nueva visión de «Ulrica»* —y, más concretamente, en el prólogo a la edición de 1999—, se retractará refiriendo la siguiente anécdota:

---

<sup>8</sup> También para Toswell «the story is very obviously a *roman à clef* for Borges and María Kodama» (Toswell, 2014: 76).

Con María Kodama no volvimos a vernos hasta 1990 cuando nos encontramos después que ella participó en una conferencia en el Museo Fernández Blanco de Belgrano [...]. Finalmente, con respecto a mi libro me dijo que había cometido un grave error al especular con la posibilidad que María Esther Vázquez hubiese sido la verdadera inspiración para «Ulrica», porque Ulrica era ella. Era un juego secreto que siempre habían tenido con Borges, ella lo llamaba Javier Otárola y él la llamaba con el nombre de la heroína del relato de *El libro de arena*. Después me aseguró que la prueba final de tal aseveración estaba inscripta en la lápida de la tumba de Ginebra, sobre la que había hecho grabar el acápite del cuento (Sabino, 1999: 24-25).

En cualquier caso, las referencias al cuento recogido en *El libro de arena* no son las únicas palabras esculpidas en la tumba de Jorge Luis Borges. Como señala Williamson, en la parte frontal de la piedra puede leerse una cita de «La batalla de Maldon» (Williamson, 2006: 537), un antiguo poema anglosajón que inspiró a Borges una de las narraciones recogidas en *La moneda de hierro* (1976) —en concreto, «991 A. D.»— y que el escritor tradujo con la ayuda de María Kodama. El epitafio en cuestión reza «... and ne forhtedon nā [‘... y que no temieran’]» y figura debajo de un grabado que remeda «una imagen encontrada sobre un escudo en el cementerio anglosajón de Sutton Hoo y reproducida en la tapa de un libro de poemas anglosajones que Borges le había obsequiado a María Kodama» (Williamson, 2006: 537). Es cierto que, más allá de evocar la idea de lo germánico que Borges encontró tanto en la *Germania* de Tácito como en la producción literaria del medioevo anglosajón y escandinavo<sup>9</sup>, de acuerdo con Toswell,

---

<sup>9</sup> «Pero lo que yo realmente buscaba y no encontré en aquel tiempo fue la idea del germanismo. La idea, a mi parecer, no había sido desarrollada por los propios germanos, sino por un caballero romano, Tácito. Carlyle me indujo a pensar que podría encontrarla en la literatura alemana. Encontré otras muchas cosas; le estoy muy agradecido a Carlyle por haberme remitido a Schopenhauer, a Hölderlin, a Lessing, y otros. Pero la idea que yo tenía —la idea de unos hombres que no tenían nada de intelectuales, sino que vivían

es posible entender la mencionada referencia a *La batalla de Maldon* como «a genuine statement about the importance of facing one's life, and death, with bravery, possibly an ironic warning that bravery cannot be enough, and possibly [...] a rhetorical play invoking both fear and a lack of fear» (2014: 15).

Las frecuentes referencias al mundo anglosajón y escandinavo de la Edad Media en la obra de Jorge Luis Borges han llevado a un buen número de investigadores a publicar trabajos sobre el tema. De entre todos ellos, el primer artículo que estudia algunas de las principales huellas de lo nórdico en la producción literaria del escritor fue «Borges y el mundo escandinavo», de Enrique Bernárdez, que examina el interés de Borges por la cultura de la Escandinavia medieval, centrándose primero en su preocupación erudita de historiador o crítico y luego en su poesía. En este sentido, resultan especialmente lúcidas las reflexiones sobre el diferente tratamiento que, en *Literaturas germánicas medievales*, reciben las obras de la Inglaterra prenormanda frente a las de la Edad Media escandinava. Si bien es cierto que, en opinión del crítico, el argentino ve lo anglosajón como prefiguración de lo moderno, el libro de Borges expresaría, por otro lado, la idea de que «el tiempo se detuvo para Islandia, para sus sagas y mitos, que no tuvieron continuación en otros mitos ni en otras letras» (Bernárdez, 1992: 367). En cuanto al artículo sobre las *kenningar*, el investigador concluye que, al igual que ocurría con las sagas, el autor de *El Aleph* explica el valor artístico de estas figuras en función de su propio pensamiento literario, de forma que aprovecharía su diatriba contra el uso de estas construcciones «para censurar a ciertas escuelas poéticas contemporáneas» (1992: 365).

«Borges y el mundo escandinavo» es uno de los pocos artículos que aventuran una explicación coherente de temas tan recurrentes en la

---

entregados a la lealtad, al valor y a una varonil sumisión al destino— no la encontré, por ejemplo, en el *Cantar de los nibelungos*. Aquello me parecía demasiado romántico. Muchos años después encontré lo que buscaba en las sagas escandinavas y en el estudio de la antigua poesía inglesa» (AP, 127).

producción literaria del escritor como Snorri Sturluson o Islandia. Los numerosos versos que el porteño dedicó al país insular solo han merecido la atención de unos cuantos investigadores, entre los que destacan Enrique Bernárdez, Edwin Williamson y Teodosio Fernández, que en «Jorge Luis Borges y el destino escandinavo» explica que entre los poemas de tema islandés —«En Islandia el alba» (*La moneda de hierro*), «Islandia» (*Historia de la noche*)—, «que evocan con nostalgia un mundo perdido y a la vez celebran su memoria, ofrece especial interés «A Islandia» (*El oro de los tigres*), donde el recuerdo de Germania es también el pasado del poeta» (2000a: 94).

Por su parte, Williamson parece coincidir con el autor de «Borges y el mundo escandinavo» en que, para el porteño, Islandia es el recuerdo vivo de la antigüedad mitológica vikinga, ya que, «por tenue que fuera su conexión actual con la cultura pagana, la Islandia contemporánea parecía estar secretamente formada por el espíritu del pasado. Y era esa capacidad de desafiar el tiempo lo que Borges tomaba como inspirador y ejemplar» (2006: 463). En cualquier caso, entre todos los especialistas que han estudiado la presencia del mundo germánico medieval en la obra del argentino, Bernárdez sobresale por ser el primero en reivindicar a Borges como el único escritor en lengua española capaz de conseguir que «lo nórdico penetre hasta lo habitual, lo diario, que esté en un mismo nivel que aquellos personajes, aquellos sucesos que forman parte de la dieta cultural occidental» (1992: 367). Pero «Borges y el mundo escandinavo» no es el único artículo que estudia el interés del escritor por el mundo germánico de la Edad Media. En 1995, el n.º 1-2 de *Acta poética* publica un trabajo —«Borges y la literatura islandesa medieval»— en que Margrét Jónsdóttir analiza las relaciones entre la obra del escritor y la producción literaria de la Islandia del medievo. En cuanto a *Las kenningar*, Jónsdóttir no se limita, como Bernárdez, a señalar que el rechazo de Borges hacia la dicción escáldica está directamente relacionado con el desprecio que este autor comenzó a sentir hacia corrientes poéticas como el ultraísmo y el Barroco, sino que, además, la autora plantea la posibilidad de que el lenguaje literario de los escaldas tuviera influencia en cuentos como «Tlón, Uqbar, Orbis Tertius». Es cierto, no obstante, que no se explica

qué afinidades encontró el escritor entre el culteranismo, la poesía escáldica y la retórica ultraísta, acaso porque «esta comparación que hace Borges no es justa, pues está en una de sus fases de antiespañolismo y de allí lo severo del juicio contra Gracián» (1995: 132).

Además de revisar *Las kenningar*, Jónsdóttir analiza las diferencias entre *Antiguas literaturas germánicas* y *Literaturas germánicas medievales* para concluir que el valor informativo de estas obras no solo depende de fuentes traducidas a otros idiomas, sino que, además, está restringido a lo que se ha escrito en inglés o en alemán sobre ello. De hecho, en «Borges y la literatura islandesa medieval», la investigadora plantea que, tanto en el ensayo de 1951 como en el de 1965, «los comentarios del autor [...] revelan su gusto y [...] nos indican qué es lo que tiene en común su propia obra con las sagas» (1995: 146). En concreto, Jónsdóttir explica que, al igual que estas narraciones, algunos de los relatos de Borges destacan por superar «la tradicional dicotomía entre los buenos y los malos» (1995: 148), así como por su economía textual.

En clara consonancia con el artículo de Jónsdóttir, en «Jorge Luis Borges y el destino escandinavo», Teodosio Fernández afirmará que, en las narraciones de la Islandia medieval, el escritor no solo encontró estímulos para desarrollar la orientación realista y directa que, a finales de los años sesenta, Borges trataba de imprimir a sus cuentos, sino también inspiración «para los ambientes primitivos de «La intrusa» y otros relatos» (2000a: 94). El artículo de Fernández deja claro que, para la ejemplificación de la conjetural *Ursprache* de Tlön, Borges «probablemente recordó las experiencias lingüísticas realizadas por su amigo Xul Solar (inventor del *creol* y la *panlengua*), quien aparece citado en el relato» (2000a: 90). Las apreciaciones contenidas en «Jorge Luis Borges y el destino escandinavo» no obstan para que el crítico mencione y explique algunas de las *kenningar* que el escritor decidió emplear en su obra poética, y más concretamente en composiciones como «Fragmento», que destacaba precisamente por la abundante utilización de estas figuras. De hecho, en 1982, J. F. Galván Reula ya había llamado la atención sobre la proliferación de *kenningar* en este poema (1982: 144-145).

Por otra parte, Fernández relaciona el interés de Borges por las literaturas anglosajona y escandinava del medievo con los nuevos

derroteros poéticos y narrativos que el escritor empezaría a explorar a partir de los años cincuenta. Es cierto que Fernández no se detiene a explicar el significado que los motivos literarios más frecuentes de la antigua cultura germánica adquieren en la obra de Borges, pero no lo es menos que su artículo traza una interesante conexión entre las ideas del escritor sobre la Edad Media escandinava y las numerosas referencias al sueño y al olvido que pronto incluiría en sus poemas y que entonces aparecían con regularidad en sus ensayos. Durante la década de los cincuenta Borges habría descubierto «el destino escandinavo, el más parecido a los sueños, el más acorde con la dimensión elegíaca que adquiriría pronto su propia creación, dedicada en buena medida a ilustrar el temor o el deseo de desaparecer para siempre» (Fernández, 2000a: 93).

El artículo de Fernández anticipa alguna de las reflexiones que luego expondría en «Jorge Luis Borges: del destino sudamericano al destino escandinavo», también del año 2000. El trabajo recogido en *Borges en Bruselas* incide en la atracción del escritor «por violentos destinos individuales que poco a poco adquirieron una significación compleja, incluso desde una perspectiva política, en el contexto de la segunda guerra mundial y de su oposición visceral al peronismo» (Fernández, 2000a: 93). Si «Jorge Luis Borges y el destino escandinavo» centraba su atención en explicar el interés del autor de *El Aleph* por las literaturas germánicas medievales, el artículo de *Borges en Bruselas* traza una trayectoria que conecta la fascinación del escritor por el destino secreto de las naciones a comienzos de los años cuarenta con sus cada vez más asiduos acercamientos al mundo escandinavo de la Edad Media.

Once años más tarde de que estos artículos vieran la luz, Vladimir Brljak publicará la que acaso sea la investigación más completa sobre la presencia del mundo germánico del medioevo en la obra de Jorge Luis Borges: «Borges and the North». El crítico no se detendrá a explicar pormenorizadamente la resignificación de motivos anglosajones o escandinavos en la producción literaria de Borges, sino que tratará de explorar todas las facetas del interés del escritor por la antigua cultura germánica. Brljak no se limita a situar la «Noticia de los Kenningar»

en el contexto de la polémica entre ultraístas y modernistas, sino que, además, relaciona algunas de las referencias que Borges hace a la cultura germánica del medievo durante la década de los cuarenta con reflexiones del escritor sobre el nazismo y la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, intenta dar respuesta a cuestiones relacionadas tanto con la publicación de *Antiguas literaturas germánicas*, como con las razones que llevaron a Borges a evitar cualquier alusión a este ensayo en obras posteriores. En efecto, el libro de 1951 no es siquiera mencionado en *Literaturas germánicas medievales*, lo cual no impide que Brljak se detenga en explicar las escasas diferencias que separan *Antiguas literaturas germánicas* del ensayo de 1965. Por otra parte, «Borges and the North» destaca por ser uno de los pocos artículos que informan no solo de las traducciones que el escritor hizo de obras tan relevantes como la *Gylfaginning*, o el *Deor* anglosajón, sino también de la faceta de Borges como profesor de antigua literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires. En este sentido, el artículo de Brljak ofrece un completo repaso de los múltiples ámbitos en los que el autor de *Ficciones* mostró su interés por el mundo germánico medieval. Por tanto, no debería resultar extraño que Brljak mencione y analice algunos de los múltiples pasajes en los que el escritor se refiere a la cultura de la Edad Media germánica. Buena parte de las conclusiones extraídas por el crítico a este respecto serán repetidas sin apenas variaciones en *Borges the Unacknowledged Medievalist: Old English and Old Norse in His Life and Work*, si bien es cierto que, en este libro de 2014, M. J. Toswell ofrece sugerentes e innovadoras lecturas de algunos de los versos en los que Borges evoca la cultura de la antigüedad germánica.

Pero, más allá de la revisión de su interés por la cultura de la Edad Media germánica, el tema que ha recibido mayor atención por parte de los especialistas acaso sea el de la reflexión de Borges sobre el uso de las *kenningar* en la antigua poesía anglosajona y escandinava. Como ya comentamos, J. F. Galván Reula fue uno de los primeros críticos que analizaron el empleo de estas figuras en algunas de las composiciones del escritor, y en «Jorge Luis Borges, poeta anglosajón», el investigador intentará esclarecer la evidente inspiración anglosajona de algunos de los recursos compositivos utilizados en «Fragmento».

En concreto, se plantea la posibilidad de que, en este poema, el autor haga uso de la aliteración para evocar el recurrente empleo de esta figura en la épica medieval inglesa, a pesar de que no podamos encontrar, en la composición, «los patrones aliterativos típicos de la poesía épica del inglés antiguo, esto es, la aparición del elemento aliterante en tres de las cuatro sílabas que recibían los acentos principales en cada verso» (Galván Reula, 1982: 144).

En la misma línea, Karen Lynn y Nicolas Shumway afirmarán, en 1984, que el poema de Borges donde las *kenningar* aparecen de forma más evidente es «Fragmento». En «Borges y las *Kenningar*», estos investigadores hacen referencia, asimismo, a otros dos poemas —«Un sajón (449 A. D.)» y «A un poeta sajón»— en que el escritor recurre al empleo de estas figuras, pero las aportaciones más valiosas de Lynn y Shumway nacen de su análisis de «la forma en que las *kenningar* sirven de puente entre el Borges joven y el Borges maduro, reclamando su atención y apreciación desde posiciones conflictivas» (Lynn y Shumway, 1984: 129). En concreto, los investigadores concluirán que «la creación de cada *kenning* es un acto espontáneo, y muchas *kenningar* suenan lo bastante novedosas como para satisfacer al más entusiasta de los ultraístas» (1984: 130). Además, en su artículo tratarán de justificar que «el Borges moderno, algo paradójicamente, puede apreciar las *kenningar* no como algo novedoso, sino como algo formal, reconocible y tradicional» (1984: 130). En este sentido, es cierto que estas expresiones «sirven para evocar lo ya conocido y lo mítico», pero no lo es menos que «el patrón tradicional de las *kenningar* difiere [...] del de las metáforas arquetípicas de sueño/muerte, tiempo/río, etc.» (1984: 130), esto es, de las imágenes que, en su madurez, Borges definiría como metáforas esenciales. Además, a pesar de que Lynn y Shumway trazan una interesante conexión entre los innovadores tropos ultraístas y las variadas comparaciones que aporta la tradición de las *kenningar*, parece claro que estos críticos no reparan en el resto de paralelismos.

Ahora bien, los autores de «Borges y las *Kenningar*» no son los únicos especialistas que han tratado de explicar la confesión recogida al final del artículo de 1932. En efecto, en ««El verso incorruptible». Jorge Luis Borges and the Poetic Art of the Icelandic Skalds», Sigrún Á.

Eiríksdóttir afirmará que, en la medida en que los escaldas eran grandes inventores de palabras y metáforas, el interés de Borges por las *kenningar* podría explicarse en relación con su pasado ultraísta. Pero, además, la investigadora intentará justificar que «in the case of both Borges and the *skalds* the combination of symbols is an expression of *Weltanschauung*» (1996: 49). Más concretamente, Eiríksdóttir defiende que «the metamorphoses that occur in skaldic poetry may seem both strange and arbitrary, although perhaps they convey a vision neither more nor less strange and arbitrary than many in Borges' stories» (1996: 50). En este sentido, el trabajo de esta especialista resulta de interés por el innovador enfoque que la investigadora asume al esbozar un paralelismo entre la cosmovisión de Borges y la ambigüedad que impregnaba la poética de los escaldas.

Aunque tanto Lynn y Shumway como Eiríksdóttir intentan clarificar las razones por las que el autor de *El Aleph* relaciona su interés por las *kenningar* con su anterior adhesión al ultraísmo, lo cierto es que estos especialistas no ofrecen una explicación que comprenda la trayectoria del pensamiento poético de Borges desde su etapa ultraísta hasta la publicación de «Noticia de los *Kenningar*» a comienzos de los años treinta. Dicho recorrido resulta, sin embargo, relevante en la medida en que las reflexiones literarias del escritor durante la década de los veinte determinaron en buena medida sus valoraciones sobre las *kenningar*. A pesar de que investigadores como Margrét Jónsdóttir (1995: 132-133) o Vladimir Brljak (2011: 101-102) han señalado que, en *Las kenningar*, Borges establece una conexión explícita entre el arte de los escaldas y la poética del Barroco español, no existe ningún trabajo que explique los motivos en que se fundamenta la comparación de ambos lenguajes literarios tanto en el ensayo de 1933 como en sus posteriores revisiones.

Por tanto, es necesario explicar las razones que llevaron a Borges a asimilar «el estilo codificado por Snorri» (K, 20) con dos de los movimientos poéticos que merecieron la atención del escritor a lo largo de la década de los veinte: el ultraísmo y el Barroco, y analizar el importante papel estilístico que las *kenningar* desempeñaron en relación con las características de los poemas escáldicos. Además, en tanto que

las reflexiones del escritor sobre las *kenningar* han de explicarse en relación con la trayectoria de su pensamiento literario a lo largo de la década de los veinte, no se puede soslayar el análisis de los múltiples artículos que, desde 1920, expresan las ideas de Borges acerca de la metáfora. Por otro lado, a partir de los años cincuenta las referencias a la cultura germánica medieval comienzan a proliferar tanto en los ensayos como en los cuentos y poemas de Borges, y falta un estudio pormenorizado que analice cómo el escritor reformula los motivos literarios más frecuentes del mundo anglosajón y escandinavo del medievo. Así, uno de nuestros propósitos será explicar qué significados adquieren estos elementos tanto en el texto en el que se insertan como en relación con otras obras de Borges que abordan temas similares.

## LAS KENNINGAR EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA ESCÁLDICA

La expresión «poesía escáldica» hace referencia a un tipo de composiciones concebidas en Escandinavia, concretamente en las regiones de Noruega e Islandia, cuya denominación deriva de la palabra *skáld*, utilizada en antiguo nórdico con el significado de ‘poeta’. Este tipo particular de poesía fue compuesto desde finales del siglo IX hasta comienzos del siglo XIV y se diferencia de otras formas poéticas del mundo nórdico medieval, como la poesía éddica, en que construye su contenido en torno a acontecimientos recientes o, incluso, contemporáneos a la vida del autor, y que las composiciones están atribuidas, en su mayoría, a poetas de nombre conocido. Por otro lado, frente a la simplicidad de la poesía éddica, los escaldas hacían uso de diversas estrategias de composición que dotaban al texto de una extraordinaria complejidad formal, no solo en lo que se refiere a la sintaxis o la sonoridad del poema, sino también en cuanto al tipo de lenguaje utilizado. El objetivo del poeta era siempre demostrar habilidad en el dominio de la técnica compositiva, así como asegurarse de que «both the medieval listening audience and modern readers are thoroughly challenged when trying to unravel a *skáld*’s veiled, often deliberately ambiguous, meaning» (Milkward, 2014: 16).

Poesía escáldica es la forma habitual de referirse en español a lo que actualmente en Islandia se conoce como *dróttkvædi*, nombre derivado del tipo de estrofa más popular entre los escaldas, *dróttkvæðr hátt*, de acuerdo con la *Edda de Snorri*. Este último término debió de significar, originalmente, «metro adecuado para ser recitado entre los siervos jurados del rey» (Kristjánsson, 2007: 84). En este trabajo he restringido, no obstante, el uso del nombre *dróttkvædi* a la designación tanto de este tipo de forma estrófica tan habitual entre los escaldas como de los poemas escritos de acuerdo con dicho molde métrico.

A pesar de que el corpus conformado por los poemas escáldicos que actualmente se conservan es enorme en tamaño y variedad, las condiciones en que muchas de estas composiciones han llegado hasta nuestros días distan mucho de ser las deseables para el estudioso de este tipo de literatura. A la incompletitud de la gran mayoría de los poemas hay que sumarle la pérdida de otras tantas composiciones cuya autoría conocemos, aunque no haya quedado ningún otro rastro de la obra de estos poetas. Sin ir más lejos, de acuerdo con el *Skáldatal*<sup>10</sup>, de los diez poetas que compusieron en honor al rey Óláfr *helgi* ('el santo') solo quedan dos fragmentos compuestos por los escaldas Sigvatr Þórðason y Óttarr *svarti* («el Negro»), según recuerda Diana Whaley (2005: 488). También resultan problemáticos los procesos de transmisión de estos poemas, en la medida en que buena parte de las composiciones de que disponemos, especialmente las más antiguas, se difundieron de forma oral y pervivieron de esa manera hasta su fijación por escrito. La única excepción a esta norma es la piedra rúnica de Karlevi, en la isla de Öland (Suecia), que registra el testimonio más remoto de una estrofa *dróttkvætt*. Más allá de este caso, la práctica totalidad de los poemas

---

<sup>10</sup> Dicho título significa literalmente 'enumeración de poetas', y da nombre a un texto conservado desde finales del siglo XIII que probablemente conoció una versión compilada por Snorri. Ofrece nombres de escaldas noruegos e islandeses, así como de los reyes o jefes en honor de los cuales compusieron sus poemas. En algunos casos no conocemos más de los autores y de sus obras que lo que aparece en esta lista (Kristjánsson, 2007: 93).

pervivió gracias a su utilización con finalidades diversas<sup>11</sup> en textos en prosa tales como sagas, narraciones históricas y obras didácticas, de las cuales la *Edda de Snorri* resulta un perfecto ejemplo.

El mayor problema al que nos enfrentamos es que, en ocasiones, la distancia temporal que separa el supuesto momento en que la pieza fue compuesta y la fecha del primer manuscrito que la recoge puede llegar a los cuatro siglos. Además, los códices que albergan estas composiciones adolecen de dos dificultades añadidas: son siempre una copia de modelos anteriores, ya perdidos, y suelen ofrecer varias versiones de una misma estrofa, cuya formulación primitiva puede resultar difícilmente recuperable en caso de que los manuscritos pertenezcan a tradiciones textuales completamente diferentes. En otras ocasiones, el crítico tiene que lidiar con composiciones cuyas estrofas aparecen distribuidas en distintos manuscritos. De acuerdo con Kristjánsson, «the poems now have to be reconstructed from many small parts, but we can seldom be confident that a complete text has been recovered or stanzas restored in absolutely the right sequence» (2007: 89). Es el caso del *Bjarkamál* ('Dichos o cantar de Bjarki'), poema que cuenta la caída del rey Hrólfr Kraki en Lejre, en la isla de Sjælland, a través de un diálogo entre dos *berserkir*: Böðvar-Bjarki (de ahí el nombre del poema) y Hjalti. De este poema solo se conservan algunos fragmentos: tres estrofas en el *Skáldskaparmál*, de Snorri, dos en la *Heimskringla*, atribuida al mismo autor, y dos partes en la *Laufás Edda*, del siglo XVII (Nordal, 2001: 317). Por otro lado, Saxo Gramático recoge una versión latina de la misma en el capítulo VIII del libro segundo de su *Gesta Danorum*. Así la introduce el erudito danés en su obra del siglo XII: «Y al pasar [Hialtón]

---

<sup>11</sup> Con frecuencia, los poemas escáldicos, además de ser composiciones de gran calidad, sirven a los autores como fuente de los sucesos y aventuras que narran en sus sagas y crónicas de reyes. Es el caso de los versos contenidos en la *Saga de Egill Skallagrímsson*, tal y como recuerda Enrique Bernárdez (2006: 14): «Los poemas que con tanta abundancia aparecen en las páginas de nuestra saga, por tanto, no son un mero adorno, sino una justificación de la veracidad histórica (supuesta) de los hechos contados, al mismo tiempo que tienen valor por sí mismos, en cuanto que representación de la mejor poesía escáldica».

por delante de su alcoba del hasta ese momento durmiente Biarcón, le interpela, ordenándole despertar, con estas voces: “Despierte rápidamente y demuestre con hechos / cada uno que es amigo del rey y confíselo con su mero afecto...”» (Gramático, 2013: 217). Por supuesto, esta forma fragmentaria en la que muchas de las composiciones se presentan dificulta también la posibilidad de desentrañar su significado. A la oscuridad de su lenguaje y a su compleja sintaxis se suma el hecho de que muchos de los versos aparecen citados en obras y narraciones que los alejan tanto del resto de estrofas que conforman el poema como del contexto originario en que se produjo el mensaje.

De acuerdo con diversas fuentes de la Islandia del siglo XIII, el poema más antiguo del inmenso corpus conformado por el verso escáldico no es otro que la *Ragnarsdrápa* (*Drápa* de Ragnar) compuesta por el legendario Bragi Boddason *inn gamli* (‘el viejo’) alrededor del siglo IX. Dicho poema se inscribe dentro de la vieja tradición —presente también en la épica griega— de contar historias a través de los dibujos grabados en un escudo, que, al igual que en la composición de Bragi, acoge la representación de escenas mitológicas. Se han conservado, asimismo, fragmentos de composiciones del mismo tipo pertenecientes, como la *Ragnarsdrápa*, a una época temprana, así como referencias a otros «poemas de escudo» cuyas estrofas continúan desaparecidas.

Ha pervivido, no obstante, hasta nuestros días un poema de una especie similar en el que, en lugar de detallar las formas dibujadas en un escudo, se describen los grabados en madera de las paredes de un edificio. Es el caso de la *Húsdrápa* (*Drápa* de la casa) compuesta por Úlfr Uggason hacia el año 985 para narrar, a través de las figuras talladas en la nueva casa de Óláfr *pái* (‘pavo real’), un relato mitológico. Así, el arte escáldico aparece de nuevo en conexión con las creencias religiosas de los pueblos germánicos, que, durante el desarrollo de este tipo de poesía, sirvieron a sus cultivadores de inspiración para la creación de nuevas *kennningar* o para el hallazgo de nuevas fórmulas con que enaltecer a héroes, reyes y guerreros.

Tan íntimo era el vínculo entre poesía y religión que el arte de los escaldas cifra su origen en una aventura mitológica. De acuerdo con la

*Edda de Snorri* o *Edda en prosa*, la poesía no sería otra cosa que un regalo del dios Óðinn (Odín), quien, a través del hidromiel robado al gigante Suttung, habría concedido su elocuencia a los buenos poetas: «Del hidromiel de Suttung les dio Odín a los ases y a los hombres que saben hacer versos. De aquí viene el que a la poesía la llamemos el botín de Odín, su hallazgo o bebida, o también el don o la bebida de los ases» (Sturluson, 2008: 105). Esta estrecha relación entre mito y poesía justifica también la ascensión de Bragi *inn gamli* a la categoría de dios del panteón nórdico. En efecto, el hecho de ser considerado el mejor de los escaldas, de acuerdo con la *Edda poética*, llevó al poeta a ingresar definitivamente en la región de Ásgarðr (‘recinto de los ases’), donde compartiría residencia con divinidades de la talla de Óðinn, Þórr (Thor), Heimdallr (Heimdall) o Loki, tal y como cuenta Snorri:

Allá vinieron los ases a disfrutar de su fiesta, y en el banco de honor se sentaron los doce ases, que allí presidirían, y eran los llamados Tor, Niord, Frey, Tyr, Héimdal, Bragi, Vídar, Vali, Ull, Hónir, Forseti y Loki, así como las diosas Frig, Freya, Gefiun, Idun, Gerd, Sigyn, Fulla y Nana. A Égír le parecía muy fastuoso cuanto veía; todas las paredes estaban adornadas con hermosos escudos. Se trajo hidromiel y se bebió mucho (Sturluson, 2008: 99).

A pesar de la importancia que Snorri concede a este dios, es necesario recordar que a diferencia de otras divinidades a las que se honraba con ritos bien definidos, Bragi «se trata de un dios básica o exclusivamente literario, sin culto en su honor, ni correspondencias fuera de Escandinavia occidental ni nada parecido» (Bernárdez, 2010: 277).

El *status* religioso que los antiguos pueblos germánicos confirieron a la poesía no puede entenderse sin antes atender a la función social que dicho arte fue adquiriendo con el paso de los siglos. Si el más antiguo de los poemas escáldicos —la *Ragnarsdrápa*— había desarrollado, a través de la descripción de los dibujos de un escudo, un contenido de tipo mitológico, los siguientes autores citados en el *Skáldatal* abordan ya lo que será el tema dominante de estas composiciones: la alabanza de grandes personajes del mundo medieval escandinavo. Como

apunta Kristjánsson (2007: 90), una de las costumbres de más antigüedad entre los pueblos germánicos era la de recitar versos en presencia de monarcas y otros grandes líderes. Recuerda, por ejemplo, Snorri en su *Heimskringla*, la figura de Eyvindr Finnsson *skáldaspillir* ('plagiador de escaldas'), quien tras haber asumido el rol de poeta de la corte durante el reinado de Hákon *inn góði* ('el bueno') es elegido para adoptar el mismo papel en la corte del rey Haraldr *gráfeldr* ('pielgrís').

Por otro lado, el escalda Bragi *gamli* Boddason es también mencionado en el *Skáldatal* como poeta al servicio de un rey: el legendario Ragnarr *loðbrók* ('calzas peludas'), que gobernó en Dinamarca durante parte del siglo IX, según Saxo Gramático, y que, además, tuvo el honor de ser recordado en los versos de Starkaðr *inn gamli* ('el viejo'), el más antiguo de los poetas conocidos, de acuerdo con el *Skáldatal*. De sus poemas se apunta en dicha lista: «are the most ancient of those that people know nowadays; he composed on kings of the Danes» (Kristjánsson, 2007: 93)<sup>12</sup>. En cuanto al autor, Saxo Gramático dedica una parte de su *Gesta Danorum* a recordar su biografía y le atribuye, además, dos composiciones: el *Lay of Ingellus* ('Canción de Ingellus') —así llamado por Friis-Jensen (1981: 65)— y el *Lay of Heolga* ('Canción de Helga'). Los ejemplos citados evidencian que el arte escáldico tenía una íntima relación con la monarquía, si bien el *Skáldatal* únicamente registra, en su alusión al reino de Dinamarca, la figura de Rangarr *loðbrók*, «who is named first, and his poet Bragi Boddason» (Nordal, 2001: 122). A continuación, refiere nombres de poetas cortesanos que escribieron bajo el patronazgo de diversos jefes y reyes de Suecia para terminar centrándose en la corona noruega. En este sentido, el *Skáldatal* reproduce el patrón organizativo de la *Heimskringla*, en que la *Ynglinga saga* ('Saga de los Ynglingos') relata

---

<sup>12</sup> Cfr. «Both versions of *Skáldatal* open with a prose introduction distinguishing Starkaðr *inn gamli* as the oldest known poet. His poems are recognized as *fornust þeira sem menn kunnu; hann orti um Dana k[onun]ga* ('oldest of known poems. He composed poetry about the kings of Denmark')» (Nordal, 2001: 317).

los orígenes míticos de la realeza sueca para sentar así las bases de la fundación del reino de Noruega.

Los poetas cortesanos conformaban, no obstante, un grupo selecto entre los escaldas. En el contexto de una sociedad altamente iletrada, se convirtieron no solo en el principal medio de conservación de los sucesos y hazañas que rodearon las vidas de personajes ilustres, sino también en un arma de extremada relevancia social, en la medida en que podían contribuir a cimentar o arruinar la fama de los grandes líderes de su tiempo (Milkward, 2014: 17-18). Es este el motivo por el cual los reyes y jefes tribales recompensaban dadivosamente a los poetas que exaltaban con suficiente maestría su valor, sus hazañas o su generosidad ya con bienes materiales, o ya con una mejora de su *status* social. En este sentido, es frecuente encontrar en los poemas escáldicos alusiones a la prodigalidad del patrón, o bien a los regalos con que estos premiaban la labor del artista. Así, el escalda Kormakr Ögmundarson canta en los versos de su *Sigurðardrápa* la recompensa a él concedida por el *jarl* Sigurðr Hákonarson: «Diadema el que tierras reparte / dióle —él doma al oseznó— / al dueño del fiordo de dioses. / Ygg ganó a Rind con hechizos»<sup>13</sup> (Sturluson, 2008: 109).

Un caso particular que ilustra la función que los escaldas desempeñaban en relación con los jefes y monarcas del mundo nórdico es la anécdota que rodea, en la *Egils saga* ('Saga de Egill'), a la composición del poema conocido como *Höfuðlausn* ('Rescate de la cabeza'). Tras naufragar en el estuario de Humber, cerca de York, el islandés Egill Skallagrímsson pide al *hersir*<sup>14</sup> Arinbjörn que interceda por él ante el rey Eiríkr *blóðøx* ('hacha sangrienta') Haraldsson, quien, junto a

---

<sup>13</sup> «El que tierras reparte» hace referencia al *jarl* Sigurðr Hákonarsson; «el fiordo de dioses» es la poesía y, por tanto, «el dueño del fiordo de dioses» es el poeta. El «oseznó» alude al vencido, el rey Guttormr Eiríksson, mientras que Ygg ('el terrible') es uno de los sobrenombres del Óðinn, que solamente a través de sortilegios pudo ganarse el favor de Rind, la madre de su hijo Váli. A diferencia del dios, Sigurðr no tiene que recurrir a conjuros para recibir la atención del escalda.

<sup>14</sup> *Hersir*: jefe militar noruego (Byock, 2016: 350).

su esposa Gunnhildr, gobierna en la región. Cuando ambos se presentan ante el matrimonio, la mujer insiste al monarca en que acabe con Egill, su enemigo, pero Eiríkr decide atender la petición de su *hersir* y posponer la ejecución hasta la mañana siguiente. Durante la noche, a instancias de Arinbjörn, Egill pergeña un poema de alabanza a Eiríkr, que, tras ser recitado ante los reyes, le vale la salvación de su cabeza. A pesar de que algunos críticos niegan la historia de Egill alegando que el «rescate de la cabeza» es un antiguo motivo literario compartido por diversos autores (Kristjánsson, 2007: 100), no cabe duda de que el suceso ofrece una buena muestra del importante papel que los escaldas desempeñaron en el mantenimiento del prestigio y buen nombre de las clases dirigentes.

Además de resultar un perfecto testimonio de la función social que la poesía escáldica ejerció en las cortes medievales escandinavas, tanto las composiciones de Egill como las de Ögmundarsson sirven para dar cuenta de otro hecho sorprendente en la historia de estas literaturas: el desplazamiento del foco de producción del arte escáldico desde Noruega hasta Islandia. Algunos especialistas han atribuido el supuesto cese de actividad poética en la Noruega de finales del siglo X a la ausencia del tipo de fuente en que estas piezas solían conservarse; pero lo cierto es que, en este reino, no existen testimonios de estrofas de alabanza desde los tiempos de Eyvindr Finnsson. En Islandia, gracias al trabajo de autores como Egill o Kormakr Ögmundarsson, la práctica del arte escáldico prosperaba mientras en Noruega entraba en decadencia, acaso porque los viajes hacia las cortes escandinavas servían a los poetas islandeses para aumentar sus riquezas, su patrimonio cultural y su prestigio dentro de la incipiente sociedad de la isla (Kristjánsson, 2007: 98).

En este contexto de expansión del arte escáldico en el medio social islandés, los poemas que en un principio habían servido para alabar la gestión y hazañas de reyes y autoridades danesas, suecas o noruegas, empiezan, a finales del siglo XII, a cobrar importancia en relación con los grandes personajes de la Islandia de su tiempo. De acuerdo con Guðrún Nordal, una de las causas que motivaron este nuevo foco de atención fue que los jefes islandeses comenzaron a identificarse con

los aristócratas europeos, «through the writing of royal histories, genealogies, myths of the settlement, and skaldic poetry» (2001: 131).

Así, un autor como Guðmundr Oddson se decidió a componer versos de alabanza no solo en honor del rey noruego Hákon Hákonarson, según el *Skáldatal* y la *Hákonar saga* ('Saga de Hákon'); sino también para exaltar la figura del aristócrata islandés Sturla Sighvatsson, a cuyo servicio estuvo desde 1221 a 1232. Un ejemplo anterior es el de Þormóðr Trefilsson, que en el siglo XI escribió el panegírico conocido como *Hrafnsmál*, ('Dichos o cantar del cuervo') en favor del famoso caudillo islandés Snorri goði Þorgrímsson. Es precisamente esta vitalidad de que gozó la poesía de alabanza en el mundo escandinavo del medievo lo que justifica que los antiguos nórdicos dedicasen, en su corpus mitológico, un relato autónomo a contar los orígenes de este arte. No es tampoco casual que sea Óðinn, y no otro dios, el que robe el hidromiel de los poetas, pues es esta divinidad la encarnación de un nuevo orden, dentro de la sociedad germánica, en que el poder llega a manos de un jefe único —el *druhtinaz*, de donde proceden las palabras *truhtin*, en alemán, *dryhten* en inglés antiguo y *dróttinn* en antiguo nórdico— al frente de una agrupación estable de guerreros: el *druht*. Así, en la medida en que el arte escáldico asumió, durante mucho tiempo, la función de cantar y ensalzar las hazañas logradas por un jefe y su séquito de guerreros, solo de la mano de Óðinn —que representaba, para los pueblos germánicos, la supremacía de esa aristocracia militar— podían recibir los hombres el don de la palabra poética.

Por otro lado, la forma «Óðinn» procede del nombre *Wōðanaz*, que significaba literalmente 'el que posee furor' y que escondía, en su etimología, la palabra *wōd* —*Wut* ('furia') en alemán moderno—, un concepto que agrupaba significados tan dispares como furia guerrera, trance adivinatorio, contacto con los muertos e inspiración artística (Bernárdez, 2010: 196). En este sentido, la figura de Óðinn no solo evocaba, para los antiguos germanos, un estado de enajenación que conducía a la furiosa aniquilación de los enemigos, sino también al éxtasis religioso que impulsaba al poeta a componer sus versos. Dicha disposición del ánimo se asociaba, además, con los estados de embriaguez alcohólica, razón por la cual la poesía se identificaba con la bebida

tradicional de los nórdicos, el hidromiel, el cual, según Bernárdez, «era fundamental también [...] para el furor de los *berserk* de Odín y para la actividad de las adivinas» (2010: 208). En consecuencia, el papel que la poesía desempeñaba en la sociedad escandinava del medievo no puede entenderse sin aludir a sus orígenes mitológicos, que emparentaban el don de la palabra con el más importante de todos los dioses, Óðinn, padre de esos reyes, jefes y guerreros en honor de los cuales poetas de regiones tan distantes como Noruega e Islandia compusieron sus célebres versos.

## Tipos de composiciones y estrofas

A pesar de que los problemas de transmisión de la poesía escáldica han dificultado la conservación íntegra de las composiciones, es posible arriesgar algunas generalizaciones sobre las disposiciones estróficas preferidas en los poemas de alabanza, en especial si atendemos a algunos poemas de tema cristiano que, escritos desde su nacimiento en el siglo X, han llegado completos hasta nuestros días. Un poema (*kvæði*) podía ser clasificado como *drápa* (cfr. la *Ragnarsdrápa*, la *Húsdrápa* o la *Sigurðardrápa*) o *flokkr*, en función de la distribución de sus estrofas, no del metro como tal (Kristjánsson, 2007: 92). El primero de estos tipos solía comenzar con unos versos de apertura (*upphaf*), que hacían las veces de *captatio benevolentiae* y que introducían lo que conformaba el cuerpo principal del poema: un conjunto de estrofas (*stefjabálkr*) separadas entre sí por uno o varios estribillos (*stef*) que se repetían cada cierto tiempo. La última sección del poema era el cierre (*slæmr*), como recuerda el poeta del siglo XII Hallar-Steinn cuando introduce en su *Rekstefja* (estrofa 24) el *slæmr* a través de estos versos «hefk þar lokit stefjum» ('Allí cerré mis estribillos') (Whaley, 2005: 484). Por otra parte, el *flokkr* ('grupo', 'rebaño') consistía simplemente en una secuencia de estrofas sin estribillo. Este era el motivo por el cual la *drápa* era considerada una forma más distinguida que el *flokkr*, como atestigua una anécdota en la que Knútr *inn ríki* ('el grande') Sveinsson, rey de Inglaterra y Dinamarca, tras sentirse ofendido por el simple *flokkr* compuesto

por Þórarinn loftunga, perdona la vida al poeta cuando este incorpora algunos estribillos al poema y lo transforma en una *drápa* (Kristjánsson, 2007: 92; Whaley, 2005: 485).

Mención aparte merecen los *lausavísur* ('versos sueltos') que, a pesar de estar compuestos en el mismo metro que las *drápas* o los *flokkr*, constituyen estrofas independientes recitadas en ocasiones puntuales. Así, mientras que estos dos últimos tipos de composición suelen servir para respaldar los acontecimientos narrados en una saga o crónica escrita en prosa, los *lausavísur* tienden a formar parte del relato y añaden, además, información sobre los sucesos que se están contando. Por otro lado, si las *drápas* o *flokkr* suelen aparecer introducidas por fórmulas como «Así dijo...», los *lausavísur* son atribuidos a los protagonistas con palabras como «Entonces habló/recitó...», según demuestran ejemplos como este, extraído de la *Laxdæla saga*: «Þá kvað Bersi þetta» ('Entonces Bersi recitó esto / habló de esta manera') («Laxdæla saga», 1987: 1574). En general, en este tipo de estrofas varían más el estilo, la actitud, el tema y la finalidad que en los poemas formales. Si bien pueden servir, como estos últimos, para comentar o respaldar un suceso narrativo, normalmente aparecen citados en situaciones muy marcadas, desempeñando funciones ilocutivas tales como amenazar, pedir, ordenar o prometer (Whaley, 2005: 485). Pero, por encima de todo, el personaje que recurre a este tipo de parlamentos suele ser más transparente que en otro tipo de composiciones en cuanto a sus acciones, sentimientos o ideas. Es el caso del poema en que, a la edad de siete años, Egill Skallagrímsson expresa su conformidad con los deseos de su madre: «Así dijo mi madre, / que me habría de comprar / nave, y bellos remos, / para ir a vikingo, / firme, en pie en la proa, / y mandar bella nave, / lanzarme así a la mar, / matar a más de uno» (Sturluson, 2006: 130).

Las circunstancias en que estos versos fueron presuntamente compuestos ayudan a plantear otro de los problemas que rodea la citación de *lausavísur* en las sagas: ¿en qué medida se trata de piezas creadas por los personajes a quienes se le atribuyen o son obra de algún otro autor? En este último caso, parece evidente que un niño de siete años difícilmente podría componer un poema de semejante complejidad;

sin embargo, existen numerosos ejemplos en que el dilema consiste no solo en decidir si se trata de atribuciones genuinas, sino también en plantear si dichos versos acompañaron la historia en los estadios orales de su preservación, o bien fueron creados en el momento en que la saga fue puesta por escrito (Kristjánsson, 2007: 93). Dichos problemas son extraordinariamente difíciles de resolver en la medida en que la mayor parte de la poesía escáldica no modificó sustancialmente sus características a lo largo de su desarrollo y en tanto en cuanto las composiciones de esta clase solían someterse a un tipo de forma estrófica cuyo estilo fue objeto de escasas variaciones con el paso de los siglos.

El tipo de forma estrófica más popular entre los escaldas es el llamado *dróttvætt*, nombre que, como vimos, servía en islandés para hacer referencia también a toda la poesía escáldica. Un *dróttvætt* regular consta de ocho semiversos de seis sílabas cada uno, de las cuales tres son fuertes y otras tres son débiles. Si bien es cierto que la distribución de estas podía variar, «la sílaba inicial de cada semiverso par [...] alitera con dos de las sílabas acentuadas del semiverso impar precedente» (Lerate, 2008: 13). Además, frente al tipo de estrofa más frecuentemente utilizado en la poesía éddica (*fornyrðislag*), el *dróttkvætt* incorpora una novedad: la rima interna, que debe ser asonante en los semiversos impares (*skothending*) y consonante en los pares (*aðalhendring*). Quiere esto decir que, en el primer caso, basta con que se repita en las dos sílabas el sector consonántico que sigue a las vocales, mientras que, en el segundo, es necesario que coincidan tanto el núcleo vocálico como las consonantes finales, según puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

Sviðr lætr sóknar naðra  
slíðrbraut jöfurr skríða,  
ótt ferr rógs ór réttum  
ramsnákr fetilhamsi;  
linnr kná sverða sennu  
sveita bekks at leita,  
ormr þyrr vals at varmri

De la vaina el bravo caudillo  
saca el reptil de la lucha;  
despelléjase pronto del cinto  
la sierpe feroz del combate;  
a la fuente de sangre se lanza  
la bicha del choque de hierros;  
al pecho la víbora salta,

víggjöll sefa stígu  
(Lerate, 2008: 14)<sup>15</sup>.

de la guerra al cálido arroyo  
(Lerate, 2008: 14).

Según los datos proporcionados por algunas fuentes islandesas del siglo XIII, el primero en utilizar esta forma estrófica fue Bragi *inn gamli* en su *Ragnarsdrápa*, si bien los orígenes de este tipo de composiciones continúan siendo un misterio. De acuerdo con Kristjánsson (2017: 86), no es inconcebible que nacieran de la mano de un solo poeta que, en busca de renovación, crease una forma experimental después extendida y regularizada en la práctica de otros autores. Sea como fuere, la popularidad de que gozó este tipo de estrofa en Islandia, Noruega o las Islas Orcadas no trascendió a otras regiones como Suecia o Dinamarca, que solo registran ejemplos probablemente por la influencia cultural del mundo nórdico occidental o por la actividad de poetas de este origen.

Además del *dróttvætt* existieron otras formas estróficas que alcanzaron cierta difusión entre los escaldas, entre ellas, algunas que partieron de antiguas estructuras empleadas en la poesía éddica, como el *kviðuhátt*, que deriva del *fornyrdislag* típico de la *Edda mayor*, y que consta de tres sílabas en los semiversos impares y de cuatro en los pares. Es importante recordar la existencia de este patrón rítmico en la medida en que sirvió para dar forma a uno de los poemas escáldicos más antiguos de entre los que hasta hoy se conservan: el *Ynglingatal*, escrito por Þjóðólfr de Hvin y fuente principal de la *Ynglinga saga* (“Saga de los Ynglingos”) en la *Heimskringla* de Snorri. Otras poesías, como el *Hrafnsmál* de Sturla Þórðason, fueron compuestas recurriendo a la técnica de la rima interna (*skothending* o *aðalhending*) en formas también frecuentes en la poesía éddica, como el *málahátt*, que, en este caso, consta de cinco sílabas por verso, constituyendo así un *harðarlag*:

---

<sup>15</sup> La estrofa citada recoge, en cursivas, los pares de sílabas que riman tanto en asonante como en consonante; y, en negrita, los casos de aliteración.

Sóttu sóknhvattar	Las animosas compañías
sveitir háleitan	buscaron al sublime
geira glymstœri	alentador del estrépito
glyggs ór Finnbyggðum	de lanzas en el asentamiento Saami.
(Kristjánsson, 2007: 85-86)	

Por otra parte, poemas como el *Höfuðlausn* de Egill Skallagrímsson parecen estar basados en fórmulas anglosajonas, como la adoptada por el *Rhyming poem*, cuya métrica es muy similar a la de las composiciones escáldicas con rima final (*runhenda*). Sea como fuere, los ulteriores orígenes de este tipo de composiciones son, sin ninguna duda, latinos, y aportaron una forma de experiencia poética hasta entonces inexplorada (Kristjánsson, 2007: 86). Del mismo modo, el *hrynhenda* o *hrynhendr háttr*, añade dos sílabas más al molde del *dróttvætt* con el propósito de acercarse cada vez más al ritmo trocaico latino, el cual terminó por asentarse en la poesía medieval islandesa para ser cultivado durante siglos. Por último, el *hálfhnept* ('truncado', 'partido a la mitad') es una forma estrófica que Snorri menciona en su *Edda en prosa* y que se caracteriza por evitar concluir los semiversos del *dróttvætt* con sílabas no acentuadas.

## El lenguaje del arte escáldico

Además de tener que someterse a los intrincados y rígidos patrones métricos exigidos por el *dróttvætt*, el escalda había de escoger cuidadosamente las palabras con las que se expresaba<sup>16</sup>, ya que uno de los

---

<sup>16</sup> «De dos cosas se compone toda poesía [...] el habla y el metro» (Sturluson, 2008: 105). Por otra parte, Millward recuerda la importancia que la audiencia concedía, a la hora de apreciar el arte de un escalda, no solo a la sofisticación de su lenguaje, sino también a la forma en que el poema era recitado: «In *Sneglu-Halla þáttr*, for example, content is seen as being completely irrelevant when the sharp-tongued *skáld* Halli recites a nonsense poem to the King of England (see Chapter 2.5) suggesting that it was the *sound* of the prestigious metre *dróttkvætt*, the musicality and aural beauty of the verse that could

factores más relevantes a la hora de valorar la maestría y competencia del escalda era su capacidad para manejar con más o menos ingenio una particular forma de expresión. En palabras de Guðrún Nordal:

It is stressed that the *dróttvætt* metre is not refined through the modification of the metre but through the construction of the kenning. The metre is sustained (*halda sama hætti*) even though the poet does not vary his poetic diction or use a kenning. Moreover, the modification of the vocabulary in the skaldic verse unveils the poet's artistry and competence in the skaldic art (*syna kunnustu ok ordfimi*) (2001: 205).

Pero, ¿en qué consistía esta genuina utilización del lenguaje que tanto estimaban los reyes y las cortes a los que, con frecuencia, iban dirigidos los poemas? En su *Skáldskaparmál* ('Lenguaje del arte escáldico') Snorri recuerda que existen, en poesía, tres formas de hablar:

La primera es cuando a una cosa cualquiera se la llama por su nombre. La segunda manera es la que se llama sustitución. La tercera manera de hablar es empleando lo que llamamos *kenning*, y entonces nombramos a Odín o a Tor o a Tyr o a cualquiera de los ases o de los elfos o a quien sea que diga, y luego le pongo una palabra que caracteriza a otro as distinto o me refiero a alguna de sus hazañas, entonces es a éste al que se alude y no al que se nombró (Sturluson 2008: 105-106).

Como se explica en este fragmento, la primera manera de hablar no se refiere a otra cosa que el lenguaje cotidiano, en que las palabras simplemente se emplean para designar un referente. La segunda

---

be appreciated just as much as kennings and convoluted syntax. In fact, Kari Ellen Gade notes how kings and other audiences often responded to skaldic performance with the comments such as *vel kveðit* ('well-spoken/recited'), or that they felt that the *skáld* had managed to *flytja framma sköruliga* ('to deliver in a commendable manner'), thereby remarking on the *skáld*'s delivery of a poem rather than its composition or meaning» (Millward, 2014: 138).

alude a los llamados *heiti* ('apelativos') es decir, a la utilización de una serie de sustantivos cuya presencia estaba restringida al lenguaje poético, y que, por tanto, eran extraños tanto a la prosa escrita como al habla cotidiana. Algunos ejemplos de estos *heiti* o «sinónimos poéticos», según la traducción de Lerate (2008: 106), son: *jór*, en lugar de *hestr* para 'caballo'; o *mækir*, en lugar de *sverðr* para 'espada'. El uso de estos *heiti* evocaba, además, ciertas connotaciones asociadas a las realidades que normalmente designaban; así, *brandr* ('espada') sugería su significado habitual en prosa ('fuego'), o *brim* ('mar') invitaba a recordar el oleaje y la navegación. Snorri dedica la última parte de su *Skáldskaparmál* a recopilar un largo catálogo de *heiti* que las traducciones modernas suelen obviar, pero que constituye una guía indispensable tanto para enfrentar el hermetismo de los poemas escáldicos como para comprender la importancia que estas figuras tuvieron a la hora de construir un lenguaje poético alejado del habla cotidiana.

A estos *ókennd heiti* ('términos sin calificación'), Snorri opone la «tercera manera de hablar», esto es, los *kennd heiti* ('términos calificados'), también llamados *kenningar*. Según sus propias palabras: «Cuando decimos el Tyr de las victorias o el Tyr de los ahorcados o el Tyr de la carga, estos son apelativos de Odín y los llamamos apelativos con determinación (*kent heiti*). Así es también cuando se dice el Tyr del carro» (Sturluson, 2008: 106). De acuerdo con esto, todo *kenning* estaría compuesto, como mínimo, por dos sustantivos, a saber: 1) un término base, que constituiría el elemento nuclear del *kenning*; y 2) un calificador o determinante con el que se expresa un atributo de la palabra base. Existen dos formas gramaticales de reflejar esta relación: a) el calificador o determinante acompaña al término base en caso genitivo, como ocurre en *leggjar íss* ('hielo del brazo [PLATA]); b) el calificador construye un compuesto con el sustantivo base y ocupa el lugar inicial dentro del mismo, como en el caso de *skýrann* ('salón de las nubes [CIELO]). Otros ejemplos de *kenningar* son *oddbreki* ('ola de la punta [SANGRE]'), *hreinbraut* ('camino del reno [TIERRA]'), *unnar hestr* ('caballo de la ola [BARCO]'), *örva drif* ('ventisca de flechas [BATALLA]'). Dado que las *kenningar* están siempre constituidas, como mínimo, por dos elementos, algunos investigadores han planteado su relación con

las adivinanzas, lo cual subrayaría, a su vez, el potencial de las *kennningar* para construir poemas en que el contenido se ha visto enmascarado por una red de metáforas:

This definition [*kenningar*'s] agrees rather closely with broad definitions of the riddle, such as Archer Taylor's various statements over the years that the riddle compares two unrelated objects by means of positive and negative, or literal and figurative, descriptive elements, in order to refer to an ordinary object or situation. In effect, the similarities between the riddle and the kenning, according to the broad definitions mentioned above, are as follows:

1. Both expressions are composed of two or more components.
2. The «meaning» or referent of each expression may be (usually is) different from each of the components.
3. The referent is found by identifying the nature of the relationship between the expression components (Lindow, 1975: 312).

Los mecanismos utilizados para la composición de *kennningar* admiten la recursividad, de modo que es posible encontrar figuras en que el proceso se repite dos, o incluso tres y cuatro veces. Esta facultad recursiva de las *kennningar* es mencionada por Snorri en la segunda estrofa de su *Háttatal* ('enumeración de metros'), que registra la denominación *tvíkent* ('doblemente determinado') para construcciones de tres miembros y de *rekit* ('extendido') cuando el proceso de calificación se repite tres o más veces. En estos procedimientos, las *kennningar* siempre se agrupan siguiendo estructuras binarias, tal y como recuerda Lindow: «Larger kennings may be generated by substituting a second kenning for the qualifying word in a simple kenning, but all kennings may be described structurally as bipartite» (1975: 315). Así, en un *tvíkent* como *brekku leggjar íss* ('ladera del hielo del brazo [MUJER]'), el proceso de determinación se ha repetido dos veces: una para conformar el *kenning leggjar íss* 'hielo del brazo [PLATA]' (K1) y otra para construir una nueva figura (K2) en el que el *kenning* inicial (K1) se ve calificado por segunda vez *brekku leggjar íss*: '{ladera del {hielo del brazo [PLATA]} [MUJER]}'. El resultado final es un *kenning* constituido de acuerdo con el siguiente procedimiento: K2

(*brekku leggjar íss*) = calificador (*brekku*) + K1 (*leggjar íss*), y K1 = calificador (*leggjar*) + palabra base (*íss*). Por tanto, tanto en un *tvíkent* como en un *rekit*, existirá, como mínimo, un *kenning* que servirá de palabra base para el calificador del siguiente nivel de determinación.

El *Háttatal* de Snorri también recuerda que en un *dróttkvætt* el lenguaje poético puede modificarse no solo por medio del uso de *kenningar* simples o extendidas, sino también a través de otros tres tipos de procedimiento: «eða styðja [...] eða sannkenna eða yrkja at nýgjörvingum» (Nordal, 2001: 201)<sup>17</sup>. El segundo de los procedimientos mencionados alude a lo que Snorri denomina *sannkenningar* ('*kenningar* literales'), en los que una palabra aparece acompañada de un adjetivo adecuado a su referente, como en el caso de *sterk egg* ('filo cortante') o *traust hlíf* ('escudo fiable') (Nordal, 2001: 202). Con cierta frecuencia, la palabra base de las *sannkenningar* resulta ser otro *kenning*; así, en el ejemplo mencionado más arriba (*brekku leggjar íss*) se añade el adjetivo *lýsi* ('brillante') para conformar la siguiente estructura: *lýsibrekku leggjar íss* ('{brillante ladera del {hielo del brazo [PLATA]} [MUJER]}').

A pesar de que, para cualquier lector actual, el empleo de dicho procedimiento podría resultar un aporte estético un tanto exiguo, es necesario entender que la reivindicación del *sannkenning* como recurso poético en el *Háttatal* descansa sobre el hecho de que, de acuerdo con Nordal, «Snorri's *sannkenningar* are [...] «true» in the sense that adjective nouns and paronyms nominate actual attributes of their referents» (Nordal, 2001: 202). De acuerdo con esto, es precisamente este valor de «verdad» del *sannkenning* —esto es, su dependencia de la naturaleza específica (*eðli*) del referente— la curiosa cualidad que despertó la admiración de eruditos y escaldas como Snorri y su sobrino Óláfr Þórðarson, de cuyo interés dan testimonio algunos fragmentos del *Tercer tratado gramatical*, escrito por él mismo durante el siglo XIII (Nordal, 2001: 202).

---

<sup>17</sup> «Por medio de [...] *stuðning* ('apoyo'), *kenningar* literales (*sannkenningar*) o componiendo por medio de nuevas creaciones (*nýgjörvingar*)».

Tras referirse a las *kenningar*, el primer procedimiento referido en el *Háttatal* para la elaboración del lenguaje poético es el empleo del *stuðning* ('apoyo'), que depende directamente del *sannkenning* en la medida en que acompaña y modifica el significado del mismo. Así, en construcciones como *full hvatir menn* ('hombre muy activo') el *sannkenning hvatir menn* ('hombre activo') viene precedido de un *stuðning* (*full*: 'muy') que respalda y potencia su sentido. Por último, el uso de *nýgjörvingar* ('nuevas creaciones') hace referencia al mantenimiento de las mismas imágenes poéticas a lo largo de una estrofa, como revelan las siguientes palabras de Snorri: «Las nuevas creaciones se consideran bien compuestas si la idea con la que se empezó se mantiene a lo largo de la estrofa. Pero si se llama gusano a una espada, y luego pez o bastón o de alguna otra manera se considera una monstruosidad y un defecto» (Nordal, 2001: 204).

Puede encontrarse un ejemplo claro de corrección en el uso de *nýgjörvingar* en la *Egils saga*, en concreto en una estrofa que relata la recepción, por parte de Egill, de un brazalete que el Rey *Æþelstan* le ha ofrecido con la punta de su espada: «Una cinta de oro rojo / el de la cota de malla / dejó colgando en mi brazo / donde el halcón descansaba; / pasé la banda de oro / del que alimenta a los cuervos / sobre el mástil de la lucha / para mayor gloria de él» (Sturluson, 2006: 184). Como recuerda Kristjánsson (2017: 99), en esta composición el poeta equipara el brazalete de oro al nudo de una soga (*hrynvirgil*), y el brazo al *heiðis vingameiðr* ('ventoso árbol del halcón'). Todas las *kenningar* contribuyen así a construir la imagen de un lazo de horca que el *brynju Höðr* ('dios de la cota de malla [REY]') tiende a Egill. Cuando el escudo recibe el brazalete, el poema mantiene su imaginario, en la línea de lo prescrito por Snorri: el anillo recibe el nombre de *gelgiu seil rítmædis*, un *kenning* extendido (*rekit*) que significa, literalmente, 'cordón del rayo de la horca del cansancio del escudo'. El 'cansancio del escudo' es la espada, por lo que 'el rayo de la horca' de la espada es el brazo, y el anillo 'el cordón del rayo'. De acuerdo con la exposición anterior, la estructura del complejo *kenning* podría explicarse a través del siguiente esquema: {cordón del {rayo de la horca {del cansancio del escudo [ESPADA]} [BRAZO]} [ANILLO]}.

Para concluir su estrofa, el poeta describirá su espada como el *gálgi geirveðrs*, esto es, como ‘el poste de la horca de {la tormenta de lanzas [BATALLA]} [ESPADA]’. De esta manera, si la ‘tormenta de lanzas’ es la batalla, el poste que, como una horca, sentencia a los adversarios no puede ser otra cosa que la espada del guerrero. En suma, a lo largo de estos versos el poeta adapta con maestría sus *nýgjörvingar* (‘nuevas creaciones’) a las imágenes anteriormente proyectadas, de forma que, si el brazalete se ha identificado desde el comienzo con una sogá y la espada del rey con una horca, el arma del escalda evoca también la imagen de un patíbulo al que han de someterse los enemigos.

A diferencia del *Háttatal*, en que, como hemos visto, Snorri reflexiona sobre las posibilidades formales que encierra la composición del *kenning*, el *Skáldskaparmál* —de redacción posterior, de acuerdo con diversos especialistas<sup>18</sup>— «classify the poetic diction, kennings and *heiti*, according to subject categories, referring to their origin in myth and providing examples of traditional and established kenning-constructions following vernacular practices of the most important poets (*hofuðskáld*)» (Nordal, 2001: 199).

En este sentido, mientras que en el *Háttatal* los diversos procedimientos se clasificaban de acuerdo con criterios, en su mayoría, estructurales, en el *Skáldskaparmál* los *heiti* y las *kenningar* aparecen distribuidos por materias, de forma que cada sección reúne aquellas figuras que comparten el mismo significado. Es el caso, por ejemplo, de las *kenningar* referidos al oro, que Snorri estudia en un capítulo propio:

—¿Cómo se nombra con un *kenning* el oro?

—Así: llamándolo el fuego de Égír o las agujas de Glásir, el cabello de Sif, la diadema de Fulla, las buchadas, el habla o palabra de los gigantes, el goteo de Dráupnir, la lluvia o llovizna de Dráupnir o de los

---

<sup>18</sup> «*Háttatal* was probably the first part of the *Edda* to be composed, with the two preceding sections and the prologue added later» (Kristjánsson, 2007: 175). Lerate (2008: 18) formula también esta misma idea.

ojos de Freya, la indemnización por la nutria, el forzoso pago de los ases, la siembra de la llanura del Fyris, la techumbre de Holgi, el fuego de cualquier agua o de la mano, y la piedra, el escollo o el resplandor de la mano» (Sturluson, 2008: 144).

Como vemos, muchos de estas *kenningar* tienen relación con figuras o elementos mitológicos, por lo que, para poder explicar su significado, Snorri hubo de recurrir a mitos y leyendas de la tradición escandinava e integrar en su *Skáldskaparmál* todas aquellas narraciones que podían ayudar a esclarecer el hermetismo de ciertas metáforas. Prueba de ello es que, tras la enumeración recogida en el texto anterior, el islandés se detiene a explicar el significado de cada uno de las *kenningar* mencionadas, ofreciendo, en algunos casos, como ejemplo estrofas de escaldas famosos, y exponiendo, en otros, los relatos que cifran la ascendencia mitológica de estas figuras. En este sentido, el autor de la *Edda en prosa* se muestra plenamente consciente de que ni *heiti* ni *kenningar* pueden entenderse fuera del contexto cultural en que nacieron, en clara consonancia con la idea de que la metáfora es «una figura retórica con claras implicaciones culturales y con plena capacidad de formar parte de los códigos culturales de construcción de la comunicación lingüística en general y literaria en particular en amplios grupos socio-culturales» (Chico-Rico, 2015: 315).

Además de este tipo de figuras, el *Skáldskaparmál* registra un buen número de *kenningar* que no deben su origen al relato mitológico. Es el caso de fórmulas como *dags land* ('tierra del día [CIELO]'), *ferli flausta* ('camino del barco [MAR]'), *allan felli orms* ('el destructor de todas las serpientes [INVIERNO]'), *þol markar* ('el daño del bosque [FUEGO]'), *leiki sverða* ('el juego de espadas [BATALLA]'), o *skóð randar* ('el daño del escudo [ESPADA]'). El hecho de que Snorri dedique también una parte de su arte poética a este tipo de metáforas revela que, al igual que ocurría con las *kenningar* mitológicas, su significado podía no resultar del todo claro a esos jóvenes poetas a quienes el autor destina su obra. De ahí que, cuando el erudito islandés explicita el propósito de su *Skáldskaparmál*, mencione a aquellos creadores noveles que «desean aprender el lenguaje de la poesía y ampliar su vocabulario con los términos

tradicionales; o a quienes desean ser capaces de entender lo que se expresa oscuramente» (Nordal, 2001: 207).

Más allá de las referencias mitológicas que incorporaban ciertas *kenningar* y que podían resultar incomprensibles a los desconocedores de las antiguas creencias paganas, la oscuridad de muchas de estas figuras puede explicarse por el hecho de que en su composición operan varios mecanismos de desplazamiento semántico que alejan el significante de su referente. Dos de los procedimientos más habituales eran: 1) el desplazamiento metonímico, por el cual se hacía referencia a un elemento mencionando exclusivamente uno de sus atributos (*foldar vǫrðr*: ‘guardián de la tierra [REY]’); y 2) la creación de expresiones del tipo *nomen agentis*, como en el caso de *grennir gjóða* (‘el que alimenta las águilas [GUERRERO]’). Existen otros ejemplos más claramente metafóricos, en los que el *kenning* se construye sobre la base de un nombre que comparte una característica con su referente, a pesar de que difiere semánticamente del mismo. En estos casos, es el determinante o calificador el que reorienta la palabra base hacia su referente, construyendo así lo que algunos especialistas han dado en llamar «metáfora corregida»<sup>19</sup> (Whaley, 2005: 487). Un buen ejemplo de este procedimiento lo ofrecen *kenningar* del tipo *sverðhríðar* (‘tormenta de espadas [BATALLA]’), en los que el determinante *sverðr* (‘de espadas’) redirige el sentido de la figura hacia ‘batalla’, en lugar de designar una tormenta.

A las dificultades semánticas planteadas por las *kenningar* —que, en muchas ocasiones, se presentaban en forma de complejas estructuras de hasta tres y cuatro miembros (*rekit*)— se añadían otros factores compositivos que contribuían a oscurecer aún más el contenido del poema. Por ejemplo, el hecho de que el antiguo nórdico fuera una lengua altamente flexiva permitía que el orden de palabras fuera más flexible que en lenguas como el francés o el inglés, circunstancia que

---

<sup>19</sup> Esta denominación procede de la alemana *Metapher mit Ablenkung*, propuesta, según Gardner, por Andreas Heusler en su reseña a *Die Kenningar der Skalden: Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*, de Rudolph Meissner (Gardner, 1969: 109).

fue aprovechada por los escaldas para componer poemas en que la estructura habitual de la frase se hallaba completamente dislocada. A veces, la discontinuidad del orden sintáctico es tal que resulta difícil descubrir qué palabras se asocian con otras, por lo que una misma estrofa puede ofrecer varias lecturas en función de las posibilidades combinatorias de sus diversos componentes.

Continúa siendo materia de debate la cuestión de si los escaldas alteraban deliberadamente el orden de la frase para conseguir un efecto poético, o si, en realidad, solo trataban de satisfacer las exigencias métricas de un molde estrófico tan complejo como el *dróttkvætt*. Algunos investigadores, como Finnur Jónsson (1923) son partidarios de la segunda opción, mientras que otros, como Diana Whaley (2005), destacan diversos efectos estéticos que pueden derivarse de la quiebra de la estructura sintáctica natural de la oración: «the skalds can allow phrases to float free, resonating semantically with more than one clause in the *helmingr* half-stanza, and they can also produce special effects, for instance mimicking simultaneous action or expressing the brokenness of intense emotion» (Whaley, 2005: 486).

El hecho de que tanto el orden de palabras como la distribución sintagmática estuviese, en la poesía escáldica, tan alejado de la disposición de las frases en el habla cotidiana contribuía, una vez más, a hacer de estas composiciones un enigmático constructo lingüístico para cuya elaboración el poeta había de manejar una amplia gama de recursos formales y retóricos. La complejidad de estos poemas era tal que ha llegado a compararse con la de las figuras del arte plástico vikingo. Pero ¿por qué los antiguos escaldas componían sus poemas empleando procedimientos estilísticos que ocultaban el sentido de lo que estaban contando? ¿Por qué fue necesario que en el siglo XIII un erudito islandés compilase un catálogo de las múltiples realizaciones que alcanzaron sus dos principales recursos poéticos — los *heiti* y las *kenningar*?

Si bien es cierto que la adivinanza constituye un género cuyo desarrollo ha trascendido muy diversas épocas y culturas, no lo es menos que en el mundo germánico del medievo los desafíos de ingenio y sabiduría tuvieron una importancia particular. Como recuerda Lindow,

«besides the actual corpus of riddles, the *Gestumblinda gátur* of *Heiðreks saga ok Hervarar konungs*, one can point to the important story pattern which might be labelled the Contest of Wisdom» (1975: 319). Dicha fórmula constituye el principio estructural básico de algunos textos de la *Edda poética*, tales como el *Vafþrúðnismál* ('Los dichos o el cantar de Vafþrúðnir'), el *Alvíssmál* ('Los dichos o el cantar de Alvis') o el *Grímnismál* ('Los dichos o el cantar de Grímnir'), además de un tema recurrente tanto en la mencionada colección —según demuestran poemas como el *Hyndluljóð* ('El canto de Hyndla') o el *Fáfnismál* ('Los dichos o el cantar de Fáfnir')— como en la *Edda de Snorri*, cuyo texto de apertura, el *Gylfaginning* ('Alucinación de Gylfi'), recoge un duelo de sabiduría entre Gylfi, que asume el nombre de Gangleri, y la tríada de dioses formada por El Alto, el Igual de Alto y el Tercero.

La estructura básica de estos retos suele enfrentar a un dios (con frecuencia, Óðinn, por su vinculación con el ámbito de sabiduría) y a un gigante, de forma que ambos comienzan un intercambio de preguntas y respuestas en el que tiende a ganar el contrincante que plantea una cuestión irresoluble relacionada con su condición divina. Es el caso del *Vafþrúðnismál*, en el que Óðinn se proclama vencedor de la disputa cuando el gigante Vafþrúðnir es incapaz de explicar a su adversario cuáles fueron las últimas palabras que el dios susurró al oído de su hijo Baldr: «Nadie conoce / lo que tú al oído / de tu hijo dijiste» (*Eddukvæði*, 1976: 147). Por otra parte, en el *Alvíssmál*, el enfrentamiento cifra su origen en la petición de mano del enano Alvis, que solo podrá casarse con la hija de Þórr si supera un duelo de conocimiento: «El joven amor / no guardaré / sabio huésped, de ti, / si de cada mundo / sabes decirme / lo que quiero saber» (*Eddukvæði*, 1976: 229). En la medida en que la superación de esta prueba garantizaría a Alvis su ingreso en Ásgarðr, el reino de los dioses, algunos investigadores han señalado el vínculo que la resolución de un acertijo podía tener con los ritos de entrada a una nueva clase social.

Esta relación entre la capacidad para descifrar una serie de enigmas y la pertenencia a un determinado grupo social cobra especial importancia si recordamos los vínculos que la poesía escáldica mantenía con ciertos colectivos. En efecto, el tema abordado por la mayor

parte de estas composiciones —tan impenetrables, a veces, como el más complejo de los acertijos— era la alabanza al rey o caudillo de una determinada comunidad, cuyo líder necesitaba, además, la labor del poeta para labrarse una reputación y extender su fama tanto en su propia área de influencia como en regiones más alejadas. En este sentido, no es casual que la poesía escáldica reciba en islandés el nombre de *dróttkvæði*, ya que esta denominación comportaba una referencia al grupo social para el que se componían este tipo de piezas: el *drótt*, que, como el *druht* de los antiguos germanos, aludía a la aristocracia militar que rodeaba la figura de un jefe (*druhtinaz*) y que posteriormente se convertiría en la corte del rey (*hirð*). Así, del mismo modo que Alvis había de demostrar sus conocimientos para poder entrar a formar parte del recinto de los dioses, la capacidad de manejar y comprender el lenguaje del arte escáldico serviría, en el mundo escandinavo, para marcar la pertenencia a una determinada clase social que excluía a todo aquel que se mostrase incapaz de descifrar las enigmáticas *kenningar* y la intrincada estructura sintáctica del *dróttkvætt*, tal y como recuerda Lindow (1975: 322-323).

En este sentido, los diversos recursos retóricos y formales que Snorri estudia y tipifica tanto en su *Skáldskaparmál* como en su *Háttatal* ofrecían al escalda la capacidad de conformar una suerte de lenguaje secreto tanto más valorado cuanto mayor fuera la maestría del poeta a la hora de componer poemas que desafiasen el ingenio de la audiencia y que, a la vez, cumplieran con requisitos estilísticos tales como la aliteración o la rima interna. En este contexto, el correcto manejo de figuras y procedimientos estéticos consagrados por la tradición era también aplaudido como un valor estético en sí mismo, en la medida en que intensificaba el sentimiento de pertenencia a un grupo cuyo acervo cultural se había mantenido vigente a lo largo de los siglos. Algo que también ocurría en los actos de declamación de antiguos poemas, cuya repetición «involves strong feelings of group solidarity and class exclusiveness, since one learns to know the ‘answer’ in advance, as in certain riddling situations» (Lindow, 1975: 322). De ahí que, en consonancia con la metodología propuesta por la Retórica cultural, la poesía escáldica haya de estudiarse

como un espacio de construcción de la identidad y de los distintos aspectos de esta, como puede ser la ideología o la pertenencia a un determinado grupo social, contribuyendo en este sentido al mejor conocimiento de los productores, de los sujetos de la enunciación y de los sujetos del enunciado en relación con sus ideas y valores, su visión de la realidad, su conciencia de posición en cuanto a sus propias ideas y valores y a los de los demás (Chico-Rico, 2015: 318).

A pesar de que obras como la de Snorri acentúan esta visión de la poesía escáldica como arte subordinado a la utilización de una serie de fórmulas prefijadas y a la satisfacción de las rígidas exigencias métricas del *dróttvætt*, lo cierto es que los autores disfrutaban de cierto grado de flexibilidad a la hora de ejercitar sus dotes literarias, como demuestra el hecho de que el *Háttatal* ofreciese más de cien modelos estróficos a los que los escaldas podían adaptar sus necesidades compositivas. Lejos de encorsetar la dicción de los escaldas, los *heiti* servían, por otra parte, para elaborar nuevas *kenningar* que se adaptasen a la particular sensibilidad del poeta, tal y como explica Millward. En algunos casos, la complejidad de las *kenningar* no limita su capacidad para expresar intuiciones genuinas que, especialmente en las composiciones más antiguas, trascienden el juego de palabras y van más allá de la búsqueda de un lenguaje hermético, como demuestra la siguiente estrofa, extraída de la *Ragnarsdrápa*:

Knátti eðr við illan  
 Jörmunrekr at vakna  
 með dreyrfáar dróttir  
 draum í sverða flaumi.  
 Rósta varð í ranni  
 Randvés höfuðniðja,  
 þá er hrafnbláir hefndu  
 harma Erps of barmar  
 (Kristjánsson, 2007: 94).

Abrió, Jörmunrekr, de nuevo  
 los ojos ante el horror  
 del séquito sangriento  
 y el torbellino de espadas.  
 La sala acogió el tumulto  
 del alto pariente de Randvér  
 cuando los cuervos vengaron,  
 negros, a su hermano Erpr.

En este breve fragmento, las *kenningar*, a pesar de ser abundantes, nunca superan los tres miembros —es decir, no es posible hallar en esta estrofa ningún *kenning* extendido (*rekit*)—, por lo que el contenido no solo resulta fácilmente accesible, sino que, además, se ve potenciado por las imágenes poéticas. En los cuatro primeros versos, tanto *sverða flaumi* (‘en el torbellino de espadas’), como *dreyrfáar dróttir* (‘el séquito de brillante sangre’) proyectan ante los ojos del lector —o del público, en su momento— las atrocidades observadas por Jörmunrekkr: por un lado, el desorden de la batalla, evocado por ese *flaumur* (‘corriente, torbellino’) que *sverða* (‘de espadas’) reorienta hacia su referente (el combate); por otro, la crudeza de la sangre, vivificada en el poema por la construcción *dreyrfáar* (‘de brillante sangre’). Dos simples figuras bastan para que el lector quede trabado en la contienda y asuma la piel del rey, quien, arrobado por el ardor combativo, se toma unos segundos para mirar a su alrededor y despertar (*vakna*) al horror de la batalla. Por último, a través del *kenning* *hrafnbláir* (‘azul-cuervo’), el escalda transforma a los hermanos de Erpr en esta ave carroñera —con frecuencia, símbolo de la batalla<sup>20</sup>— que alude, asimismo, al instinto cazador de los guerreros.

A pesar de que poemas como la *Ragnarsdrápa* podrían resultar fácilmente sugerentes a un lector de la época actual, lo cierto es que buena parte de estas piezas suelen ser estudiadas más como complejos *puzzles* escritos gracias a un meticuloso control de la técnica y de los procedimientos retóricos que como inspiradas composiciones nacidas de la intuición poética. Tampoco los hace especialmente atractivos el hecho de que los intrincados enigmas de la forma oculten, con frecuencia, un contenido exiguo, o que los escaldas escribieran menos por vocación que por conseguir una recompensa, fuera esta material o política.

---

<sup>20</sup> Muchas de las *kenningar* habituales para referirse al cuervo aluden a la batalla o a realidades derivadas de la misma: *svartan svan hjaldrs* (‘negro cisne de la batalla’), *gunnmôr* (‘gaviota de la batalla’), *svan blóðs* (‘cisne sangriento’) o *ramma hrægamma* (‘poderosas aves de los cadáveres’).

Es posible, en fin, que los poemas escáldicos nos parezcan más un ajado monumento de valor filológico que una admirable obra de arte, y, sin embargo, fueron precisamente los escaldas quienes, allá por el medioevo escandinavo, consiguieron construir un legado literario que sobreviviera al paso de los siglos. Lucharon codo con codo con reyes y héroes, participaron en intrigas que marcaron el destino de toda una época; fueron, en definitiva, los protagonistas de un complicado período en que la literatura había de garantizar su supervivencia poniéndose al servicio del poder y de la fama. De ahí que investigadores como Sigurður Nordal —pensando en el escaso valor que un lector de hoy atribuiría a las antaño vívidas *kenningar*— encontraran apropiado describir el desarrollo de la poesía escáldica como *Lifandi saga dauðra bókmennna*, esto es, como ‘la historia viva de una literatura muerta’ (Kristjánsson, 2007: 103).