

M<sup>a</sup> José Mora

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Por sus peculiaridades tanto temáticas como formales, *Deor* es quizá una de las composiciones más singulares que conservamos en inglés antiguo: además de ser uno de los escasos poemas en esta lengua que centran su atención en la leyenda germánica y de combinar la distancia impuesta por el pasado legendario con la inmediatez de la experiencia presentada en primera persona, *Deor* utiliza recursos poco comunes en la poesía anglosajona como la forma estrófica o el estribillo.

La suma de todas estas características lógicamente ha complicado la adscripción genérica y, en consecuencia, la interpretación del texto. Aunque por su propósito y estructura *Deor* se encuadra claramente dentro del género didáctico del catálogo, la crítica por lo general ha preferido asociarlo a un género lírico como la elegía. Esta sentimentalización de la lectura, sin embargo, es simplemente fruto de una serie de prejuicios críticos —asociados con el llamado «mito de los orígenes»— que han condicionado desde el principio el estudio del poema.

Pese al poco interés que ha despertado entre la crítica moderna el catálogo es un género prestigioso en la Edad Media, bien atestiguado en la poesía anglosajona en textos como *The Fates of the Apostles*, *The Fortunes of Men*, *The Gifts of Men*, *Menologium*, *Maxims I y II* o *Widsið*.<sup>1</sup> Estos catálogos recogen aspectos muy diversos del saber humano. *The Fortunes of Men*, por ejemplo, pasa revista a los destinos varios que pueden hallar los hombres en la tierra para concluir afirmando la existencia de un orden divino que rige nuestras vidas:

Swa missenlice meahdig dryhten  
geond cordan sceat callum dæled,  
screþ ond scrifeð ond gesceapo healdeð,  
sumum eadwelan, sumum earfeþa dæl. (64-67)<sup>2</sup>

De modo muy similar, *Deor* presenta una relación de episodios trágicos tomados de la leyenda heroica —las historias de Weland y Bedohild, Medhild y Gauta, Ermanrico y Teodorico— con el fin (hecho explícito en los vv.28-34) de ilustrar el orden divino al que están sujetos tanto la fortuna como el infortunio humano:

Mæg þonne geþencan, þæt geond þas woruld  
witiġ dryhten wendeþ geneahhe,  
eorle monegum are gesceawað,  
wislicne blæd, sumum weana dæl. (31-34)<sup>3</sup>

Además de explicar su propósito y estructura, el marco genérico del catálogo ofrece también paralelismos para muchas de las aparentes singularidades de *Deor*. Así, entre la variedad de aspectos del saber susceptibles de ser catalogados, la materia germánica de *Deor* —o *Widsið*— no es más sorprendente que el tema litúrgico o bíblico de *Menologium* o *Fates*. Tampoco es extraño en este género el juego entre el distanciamiento y la inmediatez en el tono poético; frecuentemente se combinan las fórmulas que marcan el carácter público del discurso —«we ... gefrugnon», «we geascodan» (*Deor* 14,21), «Hwæt, we ... gehyrdon» (*Fates* 23,63), «mine gefrege» (*Fates* 25), «ic gefrægen» (*Wid* 10)— con el recurso a una voz poética que presenta el catálogo en primera persona. En ocasiones (como en *Maxl* 1: «Frige mec frodum wordum») esta figura no pasa de ser un mero apunte; otras veces alcanza mayor desarrollo y aparece típicamente caracterizado como un hombre anciano o afligido. Con ello los poetas aprovechan la asociación tradicional de la sabiduría con los años o el sufrimiento para dar mayor autoridad a su discurso. En *Fates* (1-3), la voz

cual su suerte en toda la tierra. Asigna y decreta, y mantiene su orden: prosperidad para unos, para otros dolor."

Las citas de poemas anglosajones corresponden siempre a las ediciones de Krapp y Dobbie para los *Anglo-Saxon Poetic Records*.

<sup>1</sup> El género del catálogo en anglosajón ha sido estudiado por Nicholas Howe en *The Old English Catalogue Poems* (Copenhague: Rosenkilde and Bagger, 1985).

<sup>2</sup> "Así, de modo diverso, el señor poderoso establece para cada

poética que introduce el catálogo expresa su tristeza y su angustia:

Hwæt! Ic þysne sang siðgeomor fand  
on seocum sefan, samnode wīde  
hu þa æðelings ellen cyðdon.<sup>4</sup>

Y un tono parecido encontramos en *Widsið* (50-54), donde el sufrimiento del hablante, expresado mediante la tradicional imagen del exilio, se asocia directamente con su sabiduría:

Swa ic geonferde fela fremdra londa  
geond ginne grund. Godes ond ylles  
þær ic cunnade cnosle bidæled,  
freomægum feor folgade wide.  
Forðon mæg ic singan ond secgan spell.<sup>5</sup>

Tanto *Widsið* como *Deor*, sin embargo, utilizan este recurso de modo original, ampliando el papel asignado a esta *persona*. La voz poética deja de ser un mero soporte del discurso para adquirir una identidad definida —un nombre y una historia— y convertirse en parte integrante del catálogo: *Widsið*, como testigo de los episodios que relata; *Deor*, aún más original, como último ejemplo de la serie:

Þæt ic bi me sylfum secgan wille,  
þæt ic hwile wæs Heodeninga scop,  
dryhtne dyre. Me wæs Deor noma. (35-37)<sup>6</sup>

En *Deor*, este desarrollo de la *persona* poética se coloca eficazmente al servicio del propósito didáctico: al situar en último lugar la exposición de su desgracia, tras la afirmación de la creencia en un designio divino que da sentido a la desventura humana (vv. 28-34), la voz poética parece avalar el núcleo sapiencial del poema con su propia experiencia.

Pese a todo, los estudiosos de la literatura anglosajona se han mostrado tradicionalmente reacios a tomar este núcleo sapiencial como centro —a menudo incluso como parte— de la obra, y a su vez a identificarla como catálogo. Los primeros comentarios parecen vagamente acercar el poema a este género —Conybear en 1826 y, tras él, Magnussen en 1828— describen su tema como «De infortuniis illustrium virorum» (Conybear 239; Magnussen 582). Sin embargo, la crítica rápidamente

sentimentaliza la lectura del texto, primando la voz poética, y lo asocia a las formas líricas y elegíacas. Ya en 1842 Thorpe introduce el nombre de *Deor* y la referencia a sus sufrimientos en el título (*Deor the Scald's Complaint*) y poco después Ettmüller lo clasifica bajo el epígrafe «De lyrica anglorum saxonumque poesi» (Thorpe ix, 377; Ettmüller 1850: xiv). Hacia final de siglo no sólo no se discute el carácter lírico de *Deor*, sino que algún crítico llega a considerarlo como la única producción auténticamente lírica que conservamos en inglés antiguo (Brooke 1892: 6-7). A principios del s.XX, Sieper (1915) lo incluye en la monografía que consagra el canon de la elegía anglosajona, y años más tarde la influyente edición de Krapp y Dobbie sanciona estas opiniones describiéndolo como «lyric and elegiac in form and mood» (ASPR 3, 1936: liii).

Si *Deor* se ha interpretado como lírica o elegía antes que como catálogo ha sido principalmente debido a la combinación del desprecio romántico por la poesía didáctica —«didactic poetry is my abhorrence», afirma el propio Shelley (Rogers 1969: 3)— con el prestigio atribuido al poema por el denominado «mito de los orígenes» (Frantzen and Venegoni 1986). Potenciado por el exaltado nacionalismo decimonónico este mito se convierte en fuerza motriz de la naciente filología germánica, que da forma científica al afán de alemanes e ingleses por recuperar y documentar los orígenes de su propia singularidad cultural. En esta búsqueda de lo primigenio los filólogos vuelven sus ojos hacia la época pre-cristiana e interpretan como más auténticas —y por tanto más antiguas— aquellas obras que, como *Deor*, *Widsið* o *Beowulf*, hacen referencia a la leyenda germánica. Ettmüller, por ejemplo, destaca la antigüedad de *Deor* («carmen facile antiquissimum est»), Brandl lo considera la primera de las elegías y Sweet especula incluso con la posibilidad de que fuese compuesto antes de la migración de los anglosajones a Gran Bretaña (Ettmüller 1850: xiv; Brandl 1908: 35; Sweet 1871: 8).

El carácter esencialmente germánico del poema se subrayaba además al atribuir —a raíz de un error de lectura en la primera edición— un origen escandinavo al poeta protagonista. Al traducir el v.36 «ic hwile wæs. / heo-deninga scop», Conybear malinterpreta el nombre *Heodening* y traduce: «Once was I bard to the high Dane» (1826: 243); en su edición del Códice de Exeter Thorpe, aun corrigiendo el error, mantiene esta asociación al traducir injustificadamente el término anglosajón *scop* por el nórdico *skald*: «I whilom was / a scald of the 'Heo-Denings» (1842: 379). La vinculación escandinava quedaba además sancionada por los títulos usados en ambas ediciones: «A scaldic poem» (Conybear), y *Deor the Scald's Complaint* (Thorpe).

<sup>4</sup> '¡Oid! Hallé este cantar en mi ánimo angustiado, afligido por el viaje; de lugares diversos recogí el testimonio del valor con que obraron estos nobles guerreros.'

<sup>5</sup> 'Así he recorrido las tierras remotas / de todo este mundo: lo bueno y lo malo / me cupo probar, de parientes privado / lejos de amigos. ¡A muchos servi! / Sé por ello cantar y contar las historias.'

<sup>6</sup> 'Esto yo quiero decir sobre mí: / yo he sido cantor del rey heodningo, / que mucho me amaba; era Déor mi nombre.'

Desde estos presupuestos no puede sorprender que cualquier atisbo de reflexión cristiana en *Deor* se interpretase automáticamente como una interpolación que falseaba su verdadero carácter.<sup>7</sup> Así, Sweet, Brooke, Brandl o Sieper, por ejemplo, rechazan los versos 28-34 como un añadido tardío al que, a lo sumo, se le reconoce el valor de haber propiciado la conservación del poema. Y a la vez que se descartan los versos que encierran su base sapiencial, el propósito del texto se interpreta como claramente expresivo. *Deor* se lee entonces como expresión prístina del alma germánica, y en la combinación de nobleza, sobriedad y fatalismo que ven en las palabras del *scopa* los filólogos hallan un testimonio temprano del espíritu de la raza: «The comfort is stern, like that the Northmen take», apunta Brooke, y en la misma línea Burton afirma «this ... bard stands for the Germanic race in being high-minded and deep-hearted, bound to endure what the Norns might send, yet very sorrowful over what had been and was not» (Brooke 1892: 6; Burton, 1893: 66).

Una vez establecida la filiación lírico-elegíaca por razones básicamente ideológicas, la crítica ha buscado también apoyo formal para defender esta adscripción genérica. De este modo aunque el uso del estribillo puede entenderse sencillamente como un elemento repetitivo que da cohesión a la sucesión de ejemplos, análogo a la anáfora o el paralelismo utilizados en otros catálogos, la línea crítica predominante lo entiende como un recurso lírico.<sup>8</sup> Igualmente, aunque los grupos de versos que desarrollan cada uno de los ejemplos difícilmente pueden considerarse como estrofas propiamente dichas, no han faltado quienes alaben el mérito del poeta como pionero en el uso de este recurso que permite a la lírica dar forma al caos de los sentimientos.<sup>9</sup>

Para que se ajuste a su imagen ideal del género, la crítica no ha dudado tampoco en remodelar el texto, omitiendo o redistribuyendo estrofas. Müllenhoff, por ejemplo, descarta una serie de versos y reordena otros hasta llegar a un orden alternante de estrofas de seis y cinco versos cuya forzada regularidad le parece más digna del prestigio literario de la lírica (Müllenhoff 1859). Igualmente Edith Wardale subraya la similitud

formal de *Deor* con otros poemas considerados elegías (*The Wife's Lament* o *The Seafarer*), aunque para ello haya de reescribir el texto. Así, tras traducir las primeras estrofas afirma:

Then follow seven lines [28-34] which may not belong to the original, and finally a strophe which should probably have come first, since it begins with an introductory line found in others of these poems [«Þæt ic bi me sylfum secgan wille» 35]. (1935: 33).

Junto a la revisión del texto, la lectura elegíaca ha forzado también una revisión de su estructura. La estructura del catálogo es sencillamente concatenada: se limita a yuxtaponer ejemplos con un solo nexo temático — «it offers a series of joined rather than unified elements», explica Howe (1985: 26). Sin embargo, influidos quizá por las técnicas del *close-reading* de los Nuevos Críticos, numerosos estudios han intentado descubrir una unidad superior en el poema, una conexión entre las estrofas que desvele un orden orgánico relevante para la experiencia personal que narra el *scopa*. Unos ven en el texto una progresión del mito a la historia remota, y de ahí al presente (Bloomfield 1968). Otros, un primer movimiento que identifica al creador como héroe, un segundo que presenta al rey como antagonista, y la confrontación final de ambos con el triunfo del *scopa* a través de su arte (Condren 1981). Joseph Harris, por citar una variante ingeniosa, describe una compleja estructura para justificar la ordenación de los ejemplos: la primera estrofa muestra la desgracia de un artista (Weland), la segunda la de una mujer (Bedohild) y en la tercera confluyen los dos temas—el sufrimiento de la mujer (Medhild) y el del artista (su esposo, Gauti, es un virtuoso de la lira); la cuarta alusión concierne a un rey (Teodorico), la quinta a un súbdito oprimido (el vasallo de Ermanrico); los dos temas confluyen también en la última estrofa, en la que encontramos a un rey (el señor de Deor) y su súbdito oprimido (Deor). Esta estrofa además es paralela a la primera: ambas recogen la opresión de un artista (Weland o Deor) a manos de un rey (Harris 1985).

Este abanico de actitudes ha conformado la línea dominante —aunque no exclusiva— en la interpretación de *Deor*. Su historia crítica muestra una continua resistencia a identificar el poema como catálogo, forzando —o hasta reescribiendo— el texto para acomodarlo a un género elegíaco cuya existencia en la literatura anglosajona es más que cuestionable. Si parece indiscutible que para entender un texto es importante considerar el contexto de su producción, el caso de *Deor* nos recuerda que no menos

<sup>7</sup> E. G. Stanley analiza esta actitud crítica en *The Search for Anglo-Saxon Paganism* (1975).

<sup>8</sup> «Ein Refrain als Ausdruck einer Gefühls ist immer und unter allen Umständen lyrisch» (Brandl 1908: 35).

<sup>9</sup> «If *Deor* is really very old, its author had attained ... to some of those secrets of lyrical poetry which were as a rule hidden from Anglo-Saxon bards even of a much later day. He had grasped the *stanza*, the great machine for impressing form upon the almost formless void, and he had grasped the refrain» (Saintsbury 1898: 7).

importante puede ser analizar las circunstancias de su recepción crítica.

### Bibliografía

Bloomfield, Morton W. 1968. «Deor Revisited». *Modes of Interpretation in Old English Literature*. Ed. Phyllis Rugg Brown et al. Toronto: U of Toronto P. 279-80.

Brandl, Alois. 1908. *Geschichte der altenglische Literatur* Strassburg: Karl Trübner.

Brooke, Stopford A. 1892. *The History of Early English Literature*. New York.

Burton, Richard. 1893. «The Oldest English Lyric». *Poet-Lore* 5: 57-67.

Condren, Edward I. 1981. «Deor's Artistic Triumph». *Studies in Philology* 78: 62-76.

Conybeare, John Josias. 1826. *Illustrations of Anglo-Saxon Poetry*. Ed. William Daniel Conybeare. London.

Ettmüller, Ludwig. 1850. *Scopas and Boceras*. Quedlinburg.

Frantzen, Allen J., and Charles Venegoni. 1986. «Desire for Origins: An Archaeology of Anglo-Saxon Studies». *Style* 10: 142-56.

Harris, Joseph. 1985. «Die altenglische Helden-dichtung». *Neues Handbuch des Literaturwissenschaft* 6: Europäisches Frühmittelalter. Ed. Klaus von See. Wiesbaden: Aula-Verlag. 237-76.

Howe, Nicholas. 1985. *The Old English Catalogue Poems*. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.

Krapp, George Philip, and Elliott van Kirk Dobbie, eds. 1931-53. *The Anglo-Saxon Poetic Records*. New York: Columbia UP.

Lerate, Luis, y Lerate, Jesús. 1986. *Beowulf y otros poemas anglosajones*. Madrid: Alianza.

Magnussen, Finn. 1828. *Priscae Veterum Borealiu Mythologiae Lexicon*. Copenhagen.

Müllenhoff, K. 1859. «Zur Kritik des angelsächsische Volkepos. 1. *Deors Klage*». *Zeitschrift für deutsches Altertum* 11: 272-75.

Rogers, Neville, ed. 1969. Preface to *Prometheus Bound. Shelley: Selected Poetry*. Oxford: Oxford UP.

Saintsbury, George. 1898. *A Short History of English Literature*. New York.

Sieper, Ernst. 1915. *Die altenglische Elegie*. Strassburg: Karl J. Trübner.

Stanley, E. G. 1975. *The Search for Anglo-Saxon Paganism*. Cambridge: Brewer.

Sweet, Henry. 1871. «Sketch of the History of Anglo-Saxon Poetry». Thomas Warton. *The History of English Poetry* 2. 3rd. ed. London.

Thorpe, Benjamin. 1842. *Codex Exoniensis*. London.

Wardale. 1933. *Chapters on Old English Literature*. New York: Russell & Russell, 1965.