



Luis Alberto de Cuenca el Bárbaro: mitos, sagas y tradición germánica

Massimiliano Bampi¹ · Adrián J. Sáez¹

Accepted: 21 February 2023 / Published online: 19 April 2023
© The Author(s), under exclusive licence to Springer Nature B.V. 2023

Resumen

Dentro de la explosiva combinación de elementos de la poética de Luis Alberto de Cuenca, este trabajo estudia la presencia de la mitología y la tradición nórdicas: luego de un repaso de las ideas y lecturas del poeta, se realiza un rastreo panorámico y una clasificación de los ingredientes nórdicos en su poesía, que se examinan detalladamente.

Palabras clave Luis Alberto de Cuenca · poesía · intertextualidad · mitología nórdica · sagas

Entre otras etiquetas al gusto, se puede decir que la poesía de Luis Alberto de Cuenca es una poesía mítica en varios sentidos: amén de la excelencia, concede amplio espacio a figuras de la mitología y aborda, claro está, cuestiones universales del hombre.¹ Además, el arte cuenquista hace honor a la eterna capacidad de transformación del mito, que le permite pervivir y sobrevivir de mil maneras, y hasta se abre a diversas familias mitológicas: y es que, por mucho que pueda parecer que únicamente existen Zeus y compañía, en verdad hay mucho más, que va de las historias grecolatinas a todas las variantes orientales (hindú, junto a la bizantina entre dos aguas) y amerindias, más la rama nórdica que interesa en esta ocasión y por la que —en juego de palabras con uno de sus héroes de tebeo favoritos— se le puede bautizar como Luis Alberto de Cuenca el Bárbaro. Por tanto, se trata de una idea omni-comprendiva que se abre a todas las historias ejemplares, significativas y muchas

¹ Para una introducción al poeta, ver Lanz (2016 [2006]: 9–141), Iravedra (2016: 379–384) y Sáez (2018b). Marc Martínez (2010: 538) va más lejos al definirla como «una nueva epopeya sin ambiciones políticas ni totalizantes, que cuenta las hazañas mínimas, a veces grandiosas, otras ridículas, de un héroe con cualidades de epigramático que se obstina en no dejarse engullir por lo real».

✉ Adrián J. Sáez
adrianj.saez@unive.it

¹ Università Ca' Foscari Venezia, Venice, Italy

veces sagradas, con ramificaciones poliédricas hasta el *Western* y los superhéroes Marvel en el aquí y ahora.²

Ciertamente, dentro de la potente intertextualidad de la poesía luisalbertiana (Sáez y Sánchez Jiménez, 2019a y 2019b) brillan con luz propia los mitos de todo pelo: al frente está obviamente la tradición clásica (Martínez Sariago y Laguna Mariscal, 2010; Suárez Martínez, 2010; García Gual, 2013; González Iglesias, 2013, etc.), pero también hay lugar para el universo bizantino capitaneado por Diyenís Akritis (Montaner, 2019) y algún toque oriental (de «Gilgamesh» a «Un milagro de Buda») (Sáez, 2020a), así como la mitología nórdica, que ha quedado algo esquinada por la crítica, con la honrosa —y pionera— excepción de Letrán (2005: 121–131, 221–224, 280–289, que comenta casi todos los poemas del corpus), la muy erudita y poco conocida exploración norteña de Nagel (2014b, más 2014a) sobre la «nördilichen Lyrik» de Luis Alberto de Cuenca y algunos otros apuntes parciales sueltos en torno al mundo medieval (Marc Martínez, 2010) y la cultura *pop* (Ciortea y Lucas, 2015).

Una mirada al norte de Europa: lecturas y mitos

Entre muchos otros vicios de los buenos, Luis Alberto de Cuenca es un mitómano, en el sentido ligero de gran amante y *connaisseur* de los mitos, afición de la que da cuenta una y otra vez tanto en teoría como en *praxis* poética. No hay que ir muy lejos para probarlo, ya que uno de sus primeros libros tiene el título cristalino de *Necesidad del mito* (1976), donde, en calidad de filólogo clásico de raza, deslinda el mito de otros conceptos afines (leyenda, cuento), examina la epopeya como una vía de construcción mítica y se acerca a los mitos modernos (con movimientos políticos como el marxismo y el nacionalsocialismo incluidos), pero sobre todo defiende la centralidad del mito en la cultura y la vida del hombre. Por si fuera poco, este interés prosigue con *El héroe y sus máscaras* (1991) y en realidad se extiende por muchos de sus ensayos en dosis variables (los mitos de *Señales de humo*, 1999: 77–126; *De Gilgamés a Francisco Nieva: un itinerario fantástico*, 2005, etc., etc.). Es más: según Luis Alberto de Cuenca, frente a la falsa sensación de «vacío en el orden mítico» —o desmitificación—, en la actualidad «los mitos viven y funcionan mejor que nunca» (1976: 85), porque realmente siguen transformándose y se adentran en otros territorios, con el cine y el deporte a la cabeza.³

² Parafraseamos la definición que da el poeta en *Necesidad del mito* (1976: 11), luego matizada y completada en diversos lugares. Según la explicación canónica de García Gual (2004), los mitos son relatos rápidamente convertidos en patrimonio tradicional, con un valor ejemplar que remite a un pasado prestigioso —progresivamente más lejano— y pertenece a la memoria colectiva, con la ventaja añadida de ser una historia centrada en el grupo y transmitida en una dinámica de variantes e invariantes. Ver el panorama del diccionario de Eliade (2019), dejando de lado los mitos modernos y los puramente literarios.

³ Recientemente en su poesía se encuentran también ejemplos de series televisivas, como se verá más adelante. Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación. Vuelve sobre el tema en «El mito en el siglo xx» (en *Bazar: estudios literarios*, 1995: 165–176). Ver asimismo las reflexiones de Letrán (2005:234–241) y Lanz (2011) sobre las ideas del poeta en torno al mito.

Para muestra, un botón de este amor «mítico» se halla en el arranque de «Sonja la Roja» (*El otro sueño*, 1987):

Los querías tanto a los héroes,
tanto soñabas con sus compañeras,
que te parecía imposible
que fuesen solo emblemas o símbolos
para explicar el mundo. (vv. 1-5)

Antes de proseguir conviene dar un apunte mínimo sobre la mitología nórdica, que abraza las tres ramas escandinava, germánica y eslava, aunque, a decir verdad, con todas las de la ley están los mitos escandinavos en solitario que consideramos en este trabajo, mientras que germánicos y eslavos han custodiado mejor historias y tradiciones, que a veces derivan como mezcla —o testimonio— de la mitología escandinava.

Así lo apunta con buen tino Luis Alberto de Cuenca, que va directamente al grano en «Los dioses de los germanos» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, luego reproducido en *El héroe y sus máscaras*, 1991: 58–71):

Gracias, pues, a los hombres de letras escandinavos que, aunque cristianos, conservaron los mitos relativos a sus antiguos dioses en poemas anónimos (algunos de ellos anteriores a la implantación del cristianismo), en los cantos escáldicos, en las sagas en prosa, en los manuales poéticos y en las obras de historia y erudición de Islandia, Dinamarca, Suecia y Noruega a lo largo de la Edad Media, podemos reconocer a los dioses germánicos en el panteón nórdico que nos describen. Solo a través de la mitología de los escandinavos o mitología nórdica es susceptible de conocerse la mitología germánica (120).

Este ensayo es una joya porque en él se encuentra una síntesis de los conocimientos escandinavos del poeta: dice conocer varios *Eddas* en verso y prosa (*Edda mayor*, *Edda* de Snorri, etc.), así como «las sagas, los poemas escáldicos plagados de metáforas o *kenningar*, obras historiográficas como los *Gesta Danorum* o *Historia Danesa* de Saxo Gramático» y «otras fuentes arqueológicas muy curiosas, como la fíbula de Nordendorf, de comienzos del sig[lo] VII», y «algunas fuentes árabes, ciertas vidas de santos altomedievales (como la de Columbano y Vilibrordo)», además de «la síntesis grandilocuente de Richard Wagner» y una serie de manuales y traducciones que lista con cuidado de bibliógrafo (1986: 121–122).⁴ Esta pequeña reseña de lecturas de ámbito germánico comprende, en diferente medida, las fuentes mitográficas más importantes del mundo escandinavo medieval, que permiten —con cierta dificultad— la reconstrucción del canon de mitos nórdicos. Conviene precisar, en este sentido, que en su mayoría se trata de textos en nórdico antiguo (la lengua literaria usada en Noruega e Islandia durante la Edad Media), por lo que los testimonios en poesía y en prosa tratan del mundo nórdico occidental: la *Edda di Snorri*

⁴ Hay que sumar el recuerdo del *Kalevala*, el «poema épico nacional finlandés» (*Necesidad del mito*, 61–64), al igual que la amistad de Luis Alberto de Cuenca con Santiago Ibáñez Lluch, traductor al español de varias de las sagas nórdicas.

(o *Edda in prosa*) es una suerte de manual atribuido al erudito islandés Snorri Sturlurson (1171–1241) y destinado a los escaldos (poetas cortesanos de su tiempo), que cita ampliamente de las siguientes fuentes que presentamos; la poesía escáldica es principalmente encomiástica y se custodia tanto en diversos manuscritos como dentro de diversas sagas en prosa; a su vez, la poesía édica es de tipo legendario-mitológico y se conserva en un único códice (el *Codex regius* o GKS 2365 4º, ca. 1270), en el que se encuentran las empresas de las principales divinidades nórdicas y las aventuras de Sigurðr, Brynhildr e Guðrún (que se corresponden con Sigfrido, Brunilda y Crimilda en la tradición alemana tal y como se recoge en el *Cantar de los Nibelungos*); y, finalmente, las sagas son narraciones en prosa ambientadas en diversas épocas del *continuum* histórico escandinavo (y no solo islandés). Igualmente, en este breve articulito Luis Alberto de Cuenca se preocupa por detallar quién es quién en el Olimpo germánico, invocando «los fantasmas» de Odín, Loki, Thor y compañía para los lectores (122–129), en un desfile de información que viene de perilla para el careo con los poemas que se verán luego.⁵

En otro lugar, en el que se declara «desde muy pequeño [...] germanófilo», el poeta acota su personal canon teutónico:

Lo germánico es, en el altar de mis devociones más íntimas, un rosario formado por el *Minnesang* trovadoresco, el *Cantar de los Nibelungos*, Hans Sachs, el viejo Goethe, los hermanos Grimm, Franz Kafka, Michael Ende y los normas cineastas Robert Wiene, Fritz Lang y Friedrich Wilhelm Murnau, por mencionar tan solo la primera sarta de cuentas del rosario («Alemania», en *Señales de humo*, 1999: 117).

Y, finalmente, Luis Alberto de Cuenca declara que su «mitología favorita», la que hace sus delicias, es «la germánica» por su propia esencia, «tan proclive a la *Götterdämmerung* y a sus escuelas regeneradoras en un mundo que debe morir para que otro surja de sus cenizas»; y sigue:

La mitología germánica es la más profunda y metafísica de las mitologías. En ella se conjugan civilización y barbarie con tal grado de cohesión y de fusión entre contrarios que uno enmudece ante el mensaje que transmite una mezcla tan poderosa. Leer los *Götterlieder* y los *Heldenlieder* de la *Edda Mayor*, sumergirse en la magia de la *Edda* de Snorri, son operaciones intelectuales que arrastran consigo dosis considerables de sentimiento y de emoción en carne viva («Mitología con y sin colmillos», en *La rama de oro*, 2020: 49 y 53).

Y hasta dice —en el colmo de la actualización— que es «un ferviente seguidor de la serie televisiva *Vikings* [2013–2020, 6 temporadas]» porque «reproduce con tanta fidelidad el contexto religioso de los germanos septentrionales» (54). Así, se ve que el poeta tiene una visión amplia de la cultura nórdica tanto en el concepto (de la zona escandinava al *Volksdeutsche* en sentido lato) como en las variedades artísticas

⁵ Sobre el panteón nórdico ver Larrington (2020).

en danza (poesía medieval, épica, folclore, literatura, cine y televisión), con lo que se tiene a la familia de Odín en el mismo saco de los godos.

A la cuenta se tienen que sumar al menos otros tres factores privilegiados: primero, el amor de Luis Alberto de Cuenca por el universo del cómic (o tebeo), con *The Mighty Thor* y sobre todo *Conan el Bárbaro* entre sus favoritos, tal y como demuestran ejemplos como su presencia en el poema «Isabel» (*El hacha y la rosa*, 1993) (Merino, 2013 y 2019; Sáez, 2020d: 260–261); segundo, la mediación de Borges, uno de los mejores embajadores mundiales de la cultura nórdica sobre todo con el libro *Antiguas literaturas germánicas* (1951) (Fernández Moreno, 2016, 2017 y 2019) y uno de los padres poéticos de Luis Alberto de Cuenca (Sáez, 2018a y 2019); y, por si fuera poco, para redondear la cosa está Tolkien con *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954–1955) para revitalizar el mundo nórdico, con el capote final del cine de regalo (ver al respecto el repaso de Bagué Quílez, 2018). Pero parece que las prioridades están claras: «con Borges, sumergirse en el mundo de la mitología escandinava es para todo lector sensible una especie de fiesta inolvidable» (1986: 122), en palabras del poeta.⁶

Poemas «bárbaros»

Con este telón de fondo, se encuentra un pequeño corpus bárbaro en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, que comprende tanto asomos del mundo escandinavo diseminados aquí y allá como poemas verdaderamente norteños⁷:

1. Entre los guiños, hay un par de recuerdos al paso en «Presencia de Aelis, celebrada por François Villon» y «A Donatien Alphonse François, llamado “Marqués de Sade”» (*Los retratos*, 1971), otros ecos en «La chica de las mil caras» (*Elsinore*, 1972) y en «El pájaro negro» (*Sin miedo ni esperanza*, 2002), y una comparación culta en «Los ojos de la rubia» junto a dos menciones a los *Nibelungos* y la *Edda mayor* en «Sueños de eternidad» (*Después del paraíso*, 2021).
2. Los poemas «barbáricos» de Luis Alberto de Cuenca comprenden «*Germania victrix*» (*Elsinore*), «*Traum des Waldes*» (*Scholia*, 1978), el cuarteto «Los Gigantes de Hielo» (unido a «Mal de ausencia»), «*Gudrúnarkvida*» y «El crucifijo de los invasores» (*El otro sueño*, 1987), el poema-cine «*Die Nibelungen* (1923–1925)» (*La vida en llamas*, 2006), el tríptico «Alemania», «Sueño del dragón bibliotecario» y «Defensa de la épica» (*Bloc de otoño*, 2018) y «El traidor» (*Después del paraíso*).

⁶ Poco antes ya cita el libro *Antiguas literaturas germánicas* (1965, 2.ª ed.) de Borges (1986: 120–121).

⁷ El examen de Nagel (2014b: 111–374, especialmente) sobre la presencia de la *mythologia borealis* en Luis Alberto de Cuenca se centra en un corpus más amplio que comprende elementos germánicos más modernos (como personajes folclóricos de la familia de Cenicienta, el cine reflejado en «*Münchhausen* (1943)» de *La vida en llamas*, etc.) según tres grandes grupos («Fluchtlinien zur Walküre», «Urbane Poetik» y «Boreale Melancholie»), además de prestar atención a la mediación de Schwob y Cirliot, entre otros detalles.

De las menciones al paso, se puede destacar el adorno erudito que constituye la comparación de los bellos ojos de Alicia con el puente arcoíris del «Bifröst» que conecta el mundo de los dioses con la tierra y está custodiado por el guardián Heimdall (vv. 7–8, en «Los ojos de la rubia»), así como la doble referencia a títulos nórdicos dentro de una enumeración de autores y libros fundamentales para Luis Alberto de Cuenca (junto a Aldana, Homero, Shakespeare y muchos más), porque demuestra la centralidad de la tradición nórdica dentro de su universo conceptual y poético.

Se podría añadir también el rosario de poemas sobre la Diosa Blanca (del «Himno a la Virgen del Carmen» y «Plegarias a la Diosa» de *El hacha y la rosa* a «La Gran Madre» de *Bloc de otoño*), que «es muy importante [...] en el ámbito germánico» (1986: 129) y que está en el corazón de las ideas religiosas de Luis Alberto de Cuenca (Sáez, 2020e), el «Ensueño céltico» de *Cuaderno de vacaciones* (2014) que recrea otro imaginario y «Beowulf en Dinamarca» (*Sin miedo ni esperanza*, que tiene como protagonista a un príncipe sueco, pero a partir de un poema en inglés antiguo), al igual que la única cala gótica de la poesía cuenquista: «Caída de Bizancio en poder de los godos» (*El otro sueño*), que podría hacer juego con «La conquista de Bizancio, 29 de mayo de 1453» sobre la conquista turca, una de las miniaturas de los *Momentos estelares de la humanidad* (*Sternstunden der Menschheit*, 1927 y 1940) de Stefan Zweig, pero que realmente es un juego que evoca una imaginaria toma gótica de la capital imperial (por eso «Los bárbaros / adelantan diez siglos el curso de la historia», vv. 1–2).⁸ Primo hermano es «Estética de lo fragmentario» (*Bloc de otoño*), que recuerda «el concienzudo / saqueo» de Constantino por los francos (vv. 14–15). Y, en otro orden de cosas, se encuentra la etiqueta titular del libro *El hacha y la rosa*, que evoca de entrada una dualidad de guerra y paz, violencia y belleza que inaugura el arma vikinga por excelencia, como dice el poeta en un apunte comparativo: «La espada es el arma noble por excelencia de la poesía heroica. Homero y los poemas celtas prefieren la lanza, y los antiguos poemas nórdicos el hacha. Pero la poesía heroica francesa y alemana sitúa ya la espada en el lugar privilegiado que merece» (*El héroe y sus máscaras*, 1991: 22).⁹

Claramente, los mitos nórdicos no tienen un papel privilegiado en la poética cuenquista porque la cosecha es más bien reducida, sobre todo frente a otras ramas de la cosa. Eso sí, con una perspectiva temporal, se aprecia que es ya un ingrediente ornamental desde el principio dentro de la estética culturalista (varias calas en *Los retratos*, *Elsinore* y *Scholia*), para desaparecer por un momento en el giro de línea clara (nada de nada hay en *La caja de plata*, 1985), retornar con fuerza en *El otro sueño* (con tres textos y un apunte) y volver a esfumarse casi del todo (con una mínima excepción en *Sin miedo ni esperanza* y una derivación fílmica en *La vida en llamas*) hasta la resurrección tardía en *Bloc de otoño* y *Después del paraíso* (con otros tres en cada tanda). De un rápido vistazo, este panorama parece mostrar la cara y la cruz de la misma moneda: de un lado, una cierta conexión entre la

⁸ La cosa goda se completa, entre algún que otro textito, con el prefacio «El noble mito de los godos» (2019) en el libro *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro* (2019) de Sáez, donde se hace eco del origen escandinavo de los visigodos, su sucesiva emigración al mundo báltico, el contacto con los romanos y el dominio de la Península Ibérica que daría lugar al mito neogótico.

⁹ Sobre otros detalles del marbete dual ver Sáez (2020d: 15–16).

cultura nórdica y la complejidad —u oscuridad— de la etapa «veneciana» inicial, como si se considerase una exhibición de erudición estupenda y alejada del lector común, por lo que va a disminuir radicalmente y hasta eclipsarse hasta la última recopilación, que —como se verá— se beneficia de una declaración en primera persona y de la reciente revitalización de la tradición cultural escandinava; de otro, la continuidad de la ferocidad cultural (o «culturalismo») en toda su carrera, sin que sean de recibo divisiones tajantes sino adaptaciones y transformaciones como bien anota Siles (2013).

Poco sale al paso al principio: en los poemas «retratísticos» apenas se dan cita veloces menciones de las «valquirias» («Presencia de Aelis, celebrada por François Villon», v. 18) y «el Walhalla» que se encuentra «[m]ás allá del Mal» junto a «Odín y sus dos cuervos» («A Donatien Alphonse François, llamado “Marqués de Sade”» (vv. 140–142) como simples adornos culturales que no admiten desarrollo alguno.¹⁰ Más jugoso es la pintura de la mujer ideal en «La chica de las mil caras», en cuya primera parte se vale de ingredientes literarios para componer este retrato perfecto, como si fuera una suerte de Arcimboldo libresco en femenino:

Por las noches me enseñas el universo:
 hoy han sido las costas de Islandia,
 la *Edda* de Snorri y la promesa de Winland.
 [...]

 Hablas en verso, como Ovidio y Lope,
 como el precoz escaldo Egill Skallagrímsson. (vv. 4-6 y 13-14)

A más de otros detalles entre el cuerpo «espinado» y el *esprit*, la capacidad de hacer soñar (retórica o eróticamente, se entiende) al locutor poético se relaciona con el mundo escandinavo por tres veces (Islandia, la recopilación de mitos nórdicos de Snorri Sturluson y la exploración vikinga de una parte de Norteamérica hacia el siglo x, conocida como «Winland» o «Vínland» en islandés antiguo, ‘tierra del vino’), mientras la habilidad oratoria o retórica de la dama se equipara con un sendos genios clásicos (Ovidio, Lope de Vega) y uno de los grandes poetas y *berserker* islandeses (Egill Skallagrímsson, 910–990), del que se dice que comenzó a escribir con solo tres años.

En otro ejercicio de sincretismo marca de la casa, en «El pájaro negro» Luis Alberto de Cuenca combina juguetonamente varios modelos de otras tantas tradiciones: a la tenebrosa imagen del poema «The Raven» («*The Raven*» and other poems, 1845) de Poe que sirve de emblema inicial y al patrón dialógico de fábula de «El cuervo y el zorro» por detrás como armazón retórico, se suma «el loro / de Long John Silver» de *La isla del tesoro* (*Treasure Island*, 1883) de Stevenson (vv. 9–10), para finalmente descubrirse como una de las aves simbólicas de Odín¹¹:

«Amiga mía,
 soy el cuervo de Odín, no sé si Huginn,

¹⁰ En el ensayo germánico Luis Alberto de Cuenca anota que el Walhalla (o *Valhöll*) es «el paraíso reservado para los caídos en combate» (1986: 131).

¹¹ Ya en el ensayo citado se explica que Odín gustaba de transformarse en animal e iba siempre acompañado de «los cuervos Huginn (Pensamiento) y Muninn (Memoria)» (1986: 122). Ver también Letrán (2005: 283–284 y 2019) para otras cuestiones y la relación con Poe.

el divino y alado pensamiento,
 o si soy Munnin, la Memoria sacra
 (porque somos gemelos), pero vengo
 —y esto sí que lo sé— a curarte el alma
 y a devolverte la ilusión perdida». (vv. 14–20)

Dentro de esta arte combinatoria (todo un cuatro por uno), resulta interesante tanto la síntesis despreocupada de los dos cuervos del dios como especialmente la vuelta positiva que se da a un ave siempre considerada de mal agüero (con el *ritornello* del «Nevermore» de Poe para reforzarlo), pero que en el poema acude al rescate de la dama. Y hasta aquí los vislumbres norteños.

La galería poética con todas las de la ley comienza bajo el signo de la guerra con «*Germania victrix*», que se dedica al recuerdo de la victoria germánica de Teutoburgo (9 d.C.), tal y como advierte de antemano el lema tomado —licencia mediante— de Suetonio («*Vare, Vare, legiones redde*» es el lamento del emperador Augusto al recibir la trágica noticia en la *Vida de Augusto*, 23)¹²:

Los delgados aromas del placer, sus bitácoras
 vacías. Nada supe del viento y sus promesas.
 Un sartal de jazmines en tu frente de ónice,
 la Vulgata en los labios, el Norte en las pupilas.
 Son tan bellas tus manos como un halcón real.

Te dudo. Las inmensas planicies del deseo,
 la zigurat de sangre que levantan tus ojos,
 amor, helado amor, fuego en las catedrales,
 mujeres en el templo de las puertas de bronce,
 sacrificios humanos. Descansa, corazón.

Mi amiga es una perla disuelta en vino rubio.
 Bélica está mi alma en su trono de mármol.
 Las torres de silencio que guardan los cadáveres,
 legiones inmoladas, revólveres perdidos
 en el yermo infinito de un paisaje infernal.

Volver a Teutoburgo con tu efigie sagrada,
 con la toga purpúrea de las solemnidades,
 un reloj en las sienas, los dioses de la noche,
 conjurar la desgracia con la magia de Cristo,
 fortaleza del trono, sepulcro del dolor.

Mi caballo es un nido de irisadas serpientes,
 dinosaurio de sombra, corola de tiniebla,
 un escualo y su entorno de luces apagadas.
 No abandona su vaina la espada de los triunfos.
 El agua de tu cuerpo me impide ver el mar.

¹² El texto reza así: «*Quintili vare, legiones redde!*».

Esta batalla, que constituye una de las mayores derrotas sufridas por el Imperio Romano y marca el final del avance contra los bárbaros del norte, se contempla en clave surrealista desde la perspectiva de los triunfadores: las tropas germanas y, más precisamente, el líder Arminio (Hermann-Arminius), quien —entre imágenes preciosistas— evoca tanto el amor por su «amiga» (v. 11) como el dolor con las «legiones inmoladas» (vv. 13–16). En cierto sentido, se trata de la representación de la victoria de la barbarie contra la civilización: «es el triunfo de Bóreas ante Noto», dice Luis Alberto de Cuenca en la «Nota explicativa» del poemario (348).

Se sigue con «*Traum des Waldes*», significativamente dedicado «en homenaje a los pueblos germánicos»¹³:

El Pastor de las Nieblas,
hinchados por el viento sus pulmones de humo,
su quimérica voz a las montañas presentidas,
dijo: «Volved a Helluland, hermanos,
al país del enigma primordial y de las piedras planas».
(Se ignora la figura en que la filgia
dejó el cuerpo: se habló de comadreja,
de ratón, de serpiente... Es un apólogo
para explicar su huida hacia los bosques,
búhos y blanca noche de abedules).

Se fue, y sentíamos sus ojos
colgados de la bóveda del cielo,
sobre una lejanía vertical
de agua, como un océano
de astros. Era una imagen
no explícita en la saga,
una metáfora de la naturaleza,
de su eterno fluir por las riberas
del tiempo y del espacio.
Lo devolvía el eco por un mínimo instante
y desaparecían sus palabras
en una extraña y trágica fusión de los sentidos.

«... A la viña salvaje de Winland
—creíamos oír—
al país del misterio y de los cereales...».

Y su mirada, mente
del universo, espíritu del mar
astral, no reposaba
jamás ni descuidaba su misión provisora.

¹³ Es un poema que ha vivido una serie de peripecias textuales que explica Suárez Martínez (2011: 295).

Fueron los grandes hielos,
el prolongado invierno groenlandés
del siglo xv.

Yo te amaba.

No había hierba y te dejaste
crecer las uñas y el cabello.
El Sol era un recuerdo de consunción,
la norna de un destino crepuscular,
la sombra de una hoguera.
Tus manos, un cortejo dolomítico.
Encontraba en tu piel fiordos amoratados,
agónicos glaciares, islotes ateridos.

Odín te atravesó con la espina del sueño
mientras se disolvía el Thing central.

En un ambiente onírico anunciado desde el marbete inicial ('sueño del bosque') y una ficción que guarda muchas similitudes con el texto precedente, el poema remite —como anteriormente «La chica de las mil caras» de pasada— a la exploración vikinga del «Winland» (v. 23), y más en detalle a la misión capitaneada por Erik el Rojo, según se cuenta en dos versiones (la *Saga de Erik el Rojo* o *Eiríks saga rauða*; y la *Saga de los groenlandeses* o *Groendlendinga saga*): la palabra clave es «Helluland» (v. 4), una zona de Groenlandia (una de las islas al noroeste del continente) que etimológicamente vale 'tierra de las piedras planas'. Como se ve, en el poema se denomina «país del enigma primordial y de las piedras planas» (v. 5), en lo que parece una combinación de la descripción en ambos relatos: «Essi diedero nome a questa terra e la chiamarono Helluland ("terra delle pietre piate")» (VIII, 13); y «darò un nome a questo paese e lo chiamerò Helluland» (III, 11). Con todo, en medio de la declaración amorosa y el recuerdo viajero se encuentra una confesión del locutor poético: «Era una imagen / no explícita de la saga» (vv. 15–16), del mismo modo que el poema es una reelaboración muy libre de esta fábula vikinga. Buena muestra es el final, que se remata con otras dos referencias cruzadas: «la espina del sueño» (v. 41) apunta a la venganza de Odín contra la valquiria Brunilda, quien vence en batalla al guerrero al que el dios había prometido la victoria según se narra en la *Saga de los volsungos* (*Völsunga saga*, XXI) y vale como equiparación de la dama del poema con estas divinidades guerreras; y el «Thing central» (v. 42, o «Althing»), que era la asamblea general para todos los hombres libres (pues en la sociedad nórdica medieval había también esclavos) y se celebraba anualmente en verano en la llanura de Þingvellir.¹⁴

¹⁴ En el artículo varias veces citado Luis Alberto de Cuenca lo explica como «la asamblea popular o reunión de todos los camaradas en armas» (1986: 126).

Con todo, la impronta de las sagas es todavía mayor en «*Gudrúnarkvida*», un interesante caso de reescritura por el que Luis Alberto de Cuenca remodela el lance inicial del *Cantar primero de Gudrun* (una de las historias de la *Edda mayor*): el marco general es idéntico, con las dos viudas (Gudrun y Carmen) sin poder llorar pese a estar muriéndose de dolor por la pérdida de sus maridos (el rey Sígurd y Ricardo, respectivamente), mientras otras damas exhiben su pena, hasta que la visión del cadáver acaba por desatar el llanto.¹⁵ En ambos se comienza con una escena luctuosa, que desde el principio va a marcar distancias entre una dimensión épica de héroes y reyes a un velatorio familiar:

Ya era que Gudrun morir quería,
allí junto a Sígurd toda angustiada;
ella no lloraba y se daba en las manos
ni quejábese ella como otras mujeres
Sabios magnates allá le fueron
queriendo aliviar el dolor de su mente,
mas no pudo Gudrun romper a llorar;
tanto sufría que ya estallaba
Altas señoras, con oro ataviadas,
a sentarse con Gudrun, excelsas, fueron;
cada una la suya su pena le decía,
la peor que le cupo de desgracia tan amarga.

Carmen en estos casos se supera
Se dispone a sufrir sin una lágrima
No se golpea el pecho con las manos,
ni gime, ni los ojos se le nublan
A su lado se sientan sus amigas,
todas muy maquilladas, con modelos
exclusivos y oscuros, lamentando
la muerte de Ricardo entre sollozos,
Carmen está tan triste que no llora
Tanto dolor le sube a la cabeza
que no sabe qué hacer para alojarlo
resbale de sus ojos.

Aunque ambas mujeres sufren lo indecible («morir quería», v. 1; «tanto dolor se le sube a la cabeza», v. 10) y se resisten a mostrar exteriormente su dolor (vv. 3–4 en los dos poemas), en la reescritura cuenquista se acentúa la actitud consciente y estoica de Carmen («Se dispone a sufrir sin una lágrima», v. 2), al tiempo que se limita la reunión a un encuentro femenino («señoras» y ya claramente «amigas», vv. 9 y 5), sin que haya espacio para «magnates» de ningún tipo (vv. 5–6).¹⁶

Siguen los monólogos de las amigas —a modo de plañideras— que relatan sus casos y la triste apoteosis final:

¹⁵ En la traducción se han cambiado algunos detalles, empezando por la omisión de la división en estrofas por comodidad tanto de cita como de presentación. Sobre las estrategias reescritoras ver Letrán (2003) y Lanz (2018). Ver también Letrán (2005: 121-131; 2008: 148-150 y 289-291, que cita todo el poema de Gudrun) y Lanz (2016 [2006]: 83-84), más Suárez Martínez (2011: 294-295) para algunas variantes textuales.

¹⁶ En este sentido, tal vez exagere Letrán (2008: 148–149, n. 48) al insistir en «la crónica costumbrista de la clase alta actual» y el retrato humorístico e irónico «rayano en lo sarcástico con tintes surrealistas y expresionistas» por las pintas de las amigas de Carmen (vv. 6–7), visto que se puede entender como una simple actualización de los adornos dorados (v. 9) de las damas.

Giáflaug habló, la hermana de Giuki:
 «Nadie en el mundo sufrió como yo,
 que cinco ya llevo maridos muertos
 y tres hijas, más tres hermanas
 y ocho hermanos, pero sigo viviendo»
 Mas no pudo Gudrun romper a llorar:
 tanto sufría muerto su esposo
 dolíale tanto el cadáver del rey
 Hérborg habló, la reina de Hunaland:
 «Peor mi desgracia contar yo puedo,
 que siete mis hijos en tierras del sur,
 y mi esposo el octavo, en guerra cayeron
 A mi padre y mi madre, y hermanos cuatro,
 a ellos el viento en la mar se llevó:
 ¡En la borda las olas con furia dieron!
 Yo los lavé, yo los cubrí,
 yo los dispuse que al Hel partieran
 Me ocurrió eso todo en un medio año
 ¡Nadie encontré que me diese consuelo!
 Cautiva me vi y en guerra tomada,
 que también me ocurrió aquel medio año;
 debí yo vestir noble señora
 y todos los días atarle zapatos
 Celosa de mí, amenaza me hacía,
 tratábame dura con recios golpes;
 no lo vi yo un señor más bueno,
 nunca la vi señora más mala»
 Mas no pudo Gudrun romper a llorar:
 tanto sufría muerto su esposo,
 dolíale tanto el cadáver del rey
 Gúllrond habló, la hija de Giuki:
 «Mal sabes tu consolar. ¡oh, madre!,
 a la joven esposa, aunque sabia eres»
 Destapado lo quiso el cuerpo del rey
 De Sígurd ella apartó el sudario;
 allá a sus rodillas le puso el cojín:
 «¡Mira a tu amado, besa su boca
 lo mismo que vivo al señor le hacías!»
 Una vez, una, Gudrun miró:
 del rey los cabellos vio ensangrentados,
 fulgurantes sus ojos ahora ya idos,
 el fortín de su mente por hierros roto
 Postrada a su lado Gudrun cayó:
 soltósele el pelo, roja se puso,
 allá en sus rodillas gota llovió.

Mientras, Lucía rompe el fuego y dice:
 «No sé si va a servirme de consuelo,
 pero he sufrido mucho en esta vida
 Mi familia murió en un accidente
 de coche, en pleno estado de embriaguez:
 mis dos maridos, hijos, hijas, todos
 Me he quedado solísima en el mundo»
 Como Carmen seguía sin llorar,
 habló Julia, la de ojos transparentes,
 y entre lágrimas dijo estas palabras:
 «Más he sufrido yo. Mis siete hijos
 murieron peleándose entre ellos
 y mis padres se ahogaron en la playa
 el verano pasado, uno tras otro
 Yo sola preparé los funerales
 y encargué las guirnaldas de sus tumbas
 Para mí ya no existe la alegría»
 Marta la triste habló, sumida en llanto:
 «A mí me odia Fernando, pero teme
 quedarse sin dinero si me deja
 Sale con una chica, últimamente,
 que no ha cumplido aún los veinte años
 Me obliga a descalzarla cuando viene
 y a servirle en la cama el desayuno
 ¡No puedo más de fiestas y de drogas
 y de esa horrible gente de la noche!»
 Pero Carmen no llora. Se levanta,
 quita la tela que cubría al muerto,
 ve el pelo enmarañado por la sangre,
 ve los brillantes ojos apagados,
 ve el pecho roto, las mejillas frías,
 los labios negros y los pies blanquísimos,
 ve el despojo que ayer fuera Ricardo
 Y Carmen ya no puede seguir viendo
 Cae hacia atrás, como si aquello fuese
 a desaparecer si no lo mira,
 y sus amigas corren a atenderla
 Y cuando su cabeza se refugia
 en un cojín que apunta al cielorraso,
 no puede evitar Carmen que una lágrima,
 una caliente lágrima de amor,
 resbale de sus ojos.

Tres historias personales (Giáflaug, Hérborg y Gúllrond, con lazos familiares incluidos) dejan paso a otras tantas muy parecidas (Lucía, Julia y Marta) y, si bien se reducen un tanto las muertes del modelo y se modernizan los hechos catastróficos (la guerra se vuelve en fratricidio, el naufragio en accidente de coche, etc.) y se retoca la imagen del difunto (con la diferencia que hay entre la cabeza abierta del monarca y «el pecho abierto» de Ricardo, vv. 52–54 y 41–45), junto a otros retoques actualizadores (como la adición de las drogas, vv. 37–38) (Sáez, 2020b), la variación mayor va por otro lado: frente al agente externo que fuerza a Gudrun a

contemplar el cadáver del rey para provocar su llanto con una invocación tan patética como terrible («¡Mira a tu amado, besa su boca / lo mismo que vivo al señor le hacías!», vv. 49–50), Luis Alberto de Cuenca hace que la iniciativa sea de la propia viuda (vv. 39–40) y añade —en un refuerzo adicional— una nota pasional con la «caliente lágrima de amor» final (v. 54, derivada de la «gota» llovida, v. 57).

Muy otro es el caso de «El crucifijo de los invasores»:

Yo mismo como ofrenda para mí,
 clavado al árbol del que nadie sabe
 hasta dónde descienden las raíces,
 ajeno a la razón de mi martirio,
 supe viajar al centro de la sombra
 en busca de las runas del poder.
 Las obtuve, desnudo como estaba,
 y regresé a la cruz dando alaridos
 para luego caer anonadado.
 Y convertí el secreto en alegría,
 y la sabiduría del dolor
 se hizo amor en las llagas de mi cuerpo,
 y pronuncié las runas, y bendije
 la furia santa que inundaba el aire.

Por de pronto, el poema remite desde el título a otro de Julio Martínez Mesanza («Víctima y verdugo», de *Europa y otros poemas*, 1990) (Letrán, 2005: 285–286), gran amigo de Luis Alberto de Cuenca y uno de sus más caros modelos contemporáneos (Iruvedra, 2019). A partir de ahí, puede parecer que el pseudosoneto vuela por libre, pero en verdad el guiño cómplice da una guía de lectura fundamental que se desarrolla en lo que sigue: la unión entre uno de los lances principales de la mitología nórdica y la Crucifixión, como si fuese una versión en clave de exégesis figurativa. Pero es que ciertamente se trata de «una historia tremenda» en palabras del poeta que tiene mucho potencial:

[...] para conservar la juventud y, a la vez, descubrir las runas y la sabiduría encerrada en ellas, Odín se sacrifica a sí mismo. Lo cuenta en el *Hávamál* o Discurso del Altísimo en la *Edda poética* [«Los dichos de Har», 138-145]: “Sé que pendí del árbol [Árbol del mundo o *Yggdrasill*] que movía el viento durante nueve noches: herido de lanza, sacrificado a Odín, yo mismo para mí mismo, sobre el árbol de raíces desconocidas. No me dieron un cuerno para beber, no me dieron pan para comer. Miré hacia abajo, recogí las runas, gimiendo las recogí, caí al suelo”. Odín, que, como Cristo, convirtió el sacrificio en sabiduría (1986: 123).

Siguiendo la invitación final, bien se puede comparar la prueba de Odín con la expiación cristológica, tanto por la imagen evocada (con los brazos en cruz) como por el sacrificio, si bien con el pequeño matiz de la encarnación (Dios hecho Jesús) y la finta que en el poema transforma el reto personal del mito nórdico en el «martirio» positivo para todos (con la «alegría», la «sabiduría», el «amor»

y «la furia santa» como frutos, vv. 11–14). Más que una cristianización, es una relectura cristiana del reto odínico.

«*Die Nibelungen* (1923–1925)» es la única cala nórdica de los poemas de cine de Luis Alberto de Cuenca (Bagué Quílez, 2018; Letrán, 2015):

A partir de las láminas que ilustraban el libro
 donde leí el cantar, puse cara a la gente
 que salía en las páginas del *Nibelungenlied*.
 Pero aquellas imágenes estáticas se vieron
 superadas muy pronto por los apasionantes
 fotogramas del filme. Desde entonces el mundo
 de Sigfrido y de Hagen es para mí el que Lang
 retrató en su película (de la misma manera
 que Ulises *es* Kirk Douglas o que Falstaff *es* Welles).
 Y aquel mundo germánico de enanos y valquirias,
 y de héroes que se bañan en sangre de dragón,
 y de damas capaces de llevar su venganza
 hasta extremos difíciles de entender, y de príncipes
 heroicos y traidores a la vez, y de espadas
 con nombre, y de conflictos étnicos solapados
 por historias de amor, se convirtió en un mundo
 que Lang dejó soñado para la eternidad
 (de la misma manera que la imagería
 del *Orlando furioso* en nuestro subconsciente
 depende de Doré).

Pero de las bellísimas
 e inquietantes imágenes reunidas por Lang,
 la del asesinato de Sigfrido por Hagen
 se me quedó a vivir para siempre en mi alma.
 «Sus ojos me deslumbran. Cerradlos. ¡Es tan joven!».
 Son palabras de Bosola en *The Duchess of Malfi*,
 de Webster. Viene bien recordarlas aquí.

Con todo, el arranque (vv. 1–3) parte de un contacto inicial con el arte, porque se comienza con una referencia a las imágenes de un grupo de ilustradores alemanes del grupo *Nazarener* (Julius Schnorr von Carolsfeld, Eduard Bendemann, Julius Hübner y Alfred Rethel) que el poeta conoce en la traducción de Fernández Merino (1883), según se explica en la edición del *Cantar de los Nibelungos* de Luis Alberto de Cuenca y José Fernández Bueno (2018: 22). A esa base figurativa se añade —y superpone— la doble tanda filmica de *Die Nibelungen* (*Sigfried y Kriemhilds Rache*, 1924) de Fritz Lang, que constituye un ejemplo de la «imaginación [...] tradicional, la de siempre» que se distancia de la «retórica [...] insípida que preside la mayor parte del cine “innovador” europeo y americano» en palabras del poeta («Es solo cine, pero me gusta», en *Etcétera*, 1993: 105). De este modo, la ventaja de las imágenes animadas (frente a las «estáticas» de las estampas», v. 4) favorece que la película alemana se convierta en el fundamental referente de la historia de

los Nibelungos para Luis Alberto de Cuenca, en un ejemplo estupendo de cruce interartístico.

La modernidad se siente con fuerza en los tres poemas bárbaros de *Bloc de otoño*, que se caracterizan por la combinación explosiva de épica y mito desde la tradición más prestigiosa, nombres capitales de cultura en todas sus formas (literatura, cine) y las novedades más rabiosas del presente, en una nueva muestra de la rica biblioteca personal de Luis Alberto de Cuenca, que se amplía constantemente con la mirada atenta tanto a la tradición más añeja como al aquí y ahora.

Con todo el sentido del mundo, se abre este pequeño grupo con «Alemania», una declaración de germanofilia de las buenas:

De las mitologías que inventaron los hombres
para embrollar las cosas, prefiero la germánica,
que es la más divertida —y terrible— de todas.
Pero, como el Marqués de Bradomín, detesto
a Wagner, que en sus óperas traicionó las raíces
sagradas de la *Deutschtum*, convirtiéndolas
en pasto para *snoobs* e hipernacionalistas.
En todo lo demás soy germanófilo.
El *Minnesang*, Von Eschenbach, el *Nibelungenlied*,
Hans Sachs, el *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius,
Jacob y Wilhelm Grimm, el viejo Goethe, Hoffmann,
Von Kleist, Wiene, Murnau, Fritz Lang, Von Báky, Altdorfer,
Grünewald, Friedrich..., son dioses de mi Walhalla
privado, talismanes que protegen mi paso
por este mundo, iconos a los que venerar.
Por eso me fastidia el antigermanismo
reinante, como si la cultura germánica
fuese la de la esvástica y la barbarie nazi
y no el fruto de siglos de fértil mestizaje
que dieron a luz gente como Kafka, Brahms, Heine
y tantos otros nombres que Hitler detestaba.
La verdad es que siento a Alemania muy dentro
de mí, como algo propio, familiar, entrañable.
No sé por qué será, pero es así.

Al lado de otro canon rápidamente presentado en una enumeración caótica típica de Luis Alberto de Cuenca, el poema importa por la defensa de la mitología germánica en dos sentidos: primero, porque se da la razón personal de esta preferencia («es la más divertida —y terrible— de todas», v. 3); y, segundo, por la crítica al «antigermanismo / reinante» (vv. 16–17), del que culpa a la deformación traidora de Wagner de la «germanidad» (*Deutschtum*) y su posterior identificación tergiversadora con el nazismo (vv. 4–7 y 17–18). También es interesante la equiparación del Walhalla con el Olimpo —o el Parnaso— como símbolo del canon luisalbertiano (vv. 13–15), a la vez que un pequeño comentario político indirecto contra «la barbarie nazi» (v. 18) y la confirmación de la germanofilia natural del poeta en un

nuevo ejercicio de reescritura de un ensayito previo («Alemania», en *Señales de humo*, 1999: 115–118, citado antes).¹⁷

Más divertido y entrañable es «Sueño del dragón bibliotecario»:

Sueño con un dragón de cuerpo enorme
y aspecto terrorífico, de boca
erizada de dientes, ojos crueles
y llameantes, como el de una lámina
de un libro de Araluce en el que Fafnir
se enfrentaba a Sigfrido. Pero el monstruo
no viene a devorarme ni a quemarme
con su aliento de fuego. Se lo digo
a mis hijos, que duermen a mi lado:
«Este dragón no es malo. No va a hacernos
daño. No os preocupéis. Pensad en Daenerys
y en sus dragones, tan conmovedores.
Ha venido tan solo a postularse
como guardián de nuestra biblioteca.
Su currículum es extraordinario:
ha custodiado puentes y castillos,
doncellas y tesoros fabulosos.
Ahora le gustaría vigilar
bibliotecas, y a mí me viene bien
contratarlo por una temporada».
Cuando despierto, el bicho ya se ha ido.
Quiero pensar que de ahora en adelante
mis libros van a estar mejor guardados.

Dedicado a Álvaro e Inés, hijos del poeta, se trata de una suerte de poema infantil que imagina un dragón bibliotecario diseñado a partir del modelo del amenazador monstruo épico del *Cantar de los Nibelungos* (Fafnir, vv. 4–6, presentado en una minicéfrasis libresca de la adaptación de María Luz Morales, Barcelona, Araluce, 1914), para rápidamente adquirir una imagen más «conmovedora» de los tres dragones de Daenerys Targaryen (Rhaegal, Viserion y Drogon, vv. 11–12) de *Game of Thrones*, la exitosa saga fantástica de G. R. R. Martin entre novelas y serie televisiva, si bien la descripción parece tener más que ver con el alegre y bonachón dragón Fújur (Fuchur) en *La historia interminable* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) de Michael Ende. Así, este «Sueño» dragonesco es la cala más moderna de la germanofilia de Luis Alberto de Cuenca, que permanece y se refuerza con el tiempo y las nuevas aportaciones artísticas.

«Defensa de la épica» es un poema programático que puede valer como síntesis final de un amplio abanico de cuestiones:

¹⁷ Valga la apertura y el cierre: «Yo, desde muy pequeñito había sido germanófilo. No sé muy bien por qué, pero tampoco pienso ir al psicoanalista por eso. [...] La lleva uno, no se sabe por qué, dentro de sí, muy cerca del corazón» (115 y 118).

Aunque ya no se lleve defender la poesía
 de los bardos sin nombre
 que despliegan el *Volksgeist* de la tribu
 en cantares de gesta y epopeyas
 que hoy han dejado de leerse, por
 su falta de empatía con las masas,
 no olvidemos la auténtica memoria
 de la tribu, que son esos hexámetros
 de Homero, los *ślokas* de Valmiki
 o los versos pareados del *Nibelungenlied*,
 que cantan las hazañas de los seres humanos
 (¿o son dioses?)
 cuyo rastro debemos continuar.

De modo general, el poemita es un alegato a favor de la vigencia de la épica frente a la cacareada muerte del género en un momento tan amigo de la desmitificación («Aunque ya no se lleve...», vv. 1–4), en «malos tiempos para la épica» según dicen algunos (Bagué y Santamaría, 2013), al igual que un recuerdo ancestral y un modelo digno de imitación («cuyo rastro debemos continuar», v. 13).¹⁸ Como un arma que refuerza su argumento, Luis Alberto de Cuenca echa mano de un patrón clásico (Homero), otro hindú (los *slokas* de Valmiki, vv. 8–10) y uno más germánico (el *Cantar de los Nibelungos*), una síntesis que demuestra tanto la idea omnicomprendensiva de la épica que maneja el poeta como su alta consideración de la cultura germánica, representada por la historia de Sigfrido y compañía. En cierto sentido, es la rúbrica final de la recuperación cuenquista del mundo mítico norteamericano.

O casi, porque para rematar está «El traidor» (*Después del paraíso*), poema cuya primera parte está dedicada a dos modelos capitales para el paradigma del *traditore*:

Hagen, el asesino de Sigfrido,
 y Ganelón, el tío de Rolando,
 son el puro retrato del traidor.
 Ganelón más que Hagen, por supuesto,
 como bien saben todos los lectores
 de cantares de gesta medievales.
 Pero Hagen lo fue, y en grado sumo,
 pues engañó a Crimilda para que esta
 le bordase en la túnica una cruz
 a su adorado esposo en el lugar
 donde cayó, desde un árbol cercano,
 la hoja fatal después de que Sigfrido
 se bañase en la sangre del dragón. (vv. 1–13)

¹⁸ Al respecto, sobre la defensa luisalbertiana, que contrasta con el carácter lírico de su poesía ver los comentarios de Montaner (2019) y Sáez (2020d).

Luego viene una condena de la traición «en la epopeya y en la realidad» (v. 15) como una declaración de intenciones y una evocación personal con el diente torcido por una pasada historia menor de infidelidad (vv. 16–29), a la que la doble referencia épica sirve de término de comparación. La diferencia entre ambos personajes arquetípicos es que se establece una jerarquía en la que Ganelón gana como traidor de los traidores y se da por supuesta su felonía en el poema, mientras que de Hagen —como segundón— se recuerda su engaño a Crimilda (Kriemhild), a la que malintencionadamente le hace indicar el único punto débil del héroe para poder matarlo (I, cantos 15–16). Amén de otras cuestiones, se trata de una de las dos aventuras que Luis Alberto de Cuenca recrea con cierto detalle dentro su serie nórdica.

De Tule a Madrid: final

En resumidas cuentas, este repaso demuestra que la mitología nórdica es un ingrediente fundamental de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, que deriva de una preferencia personal confesada alegremente en varias ocasiones. Es cierto que sigue de lejos a la omnipresente tradición clásica grecolatina y algunas veces las cosas germánicas aparecen conectadas con Roma, pero los tiros van por otro lado: la dimensión norteña de las lecturas y la poesía luisalbertianas constituye un verdadero ejercicio de defensa e ilustración de la épica con sus valores anejos, al tiempo que demuestra una vez más la potencia del sincretismo cultural de su poética, que demuestra una gran capacidad de modernización constante al dar entrada a nuevos referentes (cine, series televisivas, etc.).

En este conjunto de poemas nórdicos hay un claro predominio nibelungo, pero también dos poemas islandeses («*Traum des Waldes*» y «*Gudrúnarkvida*») y algo de arte (algún cómic y las ilustraciones «nazarenas»), cine (Fritz Lang) y hasta música (Wagner *in malam partem*), que generalmente se presentan a las claras en citas o guiños directos (con una buena dosis de nombres propios) o se remodelan según un manejo libre centrado en la actualización de las historias (con un poco de visión cristiana), salvo dos reescrituras más fieles («*Gudrúnarkvida*» y «El traidor»).

Y, más allá de todo esto (que no es poco), la mitología nórdica vale como una clave simbólica de toda la poética cuenquista, ya que ambas se pueden definir como una mezcla poderosa de contrastes y pasiones. Así, con un pequeño juego de palabras con otro de sus modelos preferidos, se puede decir que, al igual que Valle-Inclán y sus *Comedias bárbaras*, Luis Alberto de Cuenca tiene su serie de poemas «bárbaros».

Bibliografía

- Bagué Quílez, Luis, «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 25–47.
- Bagué Quílez, Luis, y Alberto Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica: última poesía escogida (2001–2012)*, Madrid, Visor Libros, 2013.

- Ciorrea, Raluca, y Patricia Lucas, «Imágenes *pop* en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Colindancias*, 5, 2015, pp. 181–193. [En red.]
- Cuenca, Luis Alberto de, *Necesidad del mito*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Cuenca, Luis Alberto de, «Los dioses de los germanos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 437, 1986, pp. 119–132 [Luego en: *El héroe y sus máscaras*, 1991: 58–71].
- Cuenca, Luis Alberto de, *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Señales de humo*, Madrid, Pre-Textos, 1999.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Bazar: estudios literarios*, Madrid, Lola Editorial, 1995.
- Cuenca, Luis Alberto de, *De Gilgamés a Francisco Nieva: un itinerario fantástico*, Madrid, Ediciones Irreverentes, 2005.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Los mundos y los días (poesía 1970–2009)*, 5.ª ed. corregida y ampliada, Madrid, Visor Libros, 2019a [1998].
- Cuenca, Luis Alberto de, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Los retratos*, ed. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2015.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972–1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.
- Cuenca, Luis Alberto de, «El noble mito de los godos», en A. J. Sáez, *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 9–11.
- Cuenca, Luis Alberto de, «Mitología con y sin colmillos», en *La rama de oro*, Sevilla, Renacimiento, 2020, pp. 49–54.
- Cuenca, Luis Alberto de, *Después del paraíso*, Madrid, Visor Libros, 2021.
- Cuenca, Luis Alberto de, y José Fernández Bueno (ed. y trad.), *Cantar de los Nibelungos*, Madrid, Reino de Cordelia, 2018.
- Edda mayor*, ed. y trad. L. Lerate, 3.ª ed. revisada y corregida, Madrid, Alianza, 2016 [1984].
- Eliade, Mircea (ed.), *Dizionario degli dei (Mediterraneo, Eurasia, Estremo Oriente)*, Milano, Jaca Book, 2019.
- Fernández Merino, D. A. (trad.), *Los Nibelungos: poema alemán*, Barcelona, C. Verdager, 1883.
- Fernández Moreno, Sergio, «“Las *kenningar*” (1933) de Jorge Luis Borges: la poesía escáldica islandesa en la encrucijada del ultraísmo y la poesía barroca», *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 4, 2016, pp. 159–174.
- Fernández Moreno, Sergio «“Esa antigua fe del hierro y del coraje”: el imaginario germánico en *El oro de los tigres* (1972) de Jorge Luis Borges», *Dilogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 11, 2017, pp. 34–62.
- Fernández Moreno, Sergio «*La espada y el arpa*»: la cultura germánica medieval en la obra de Jorge Luis Borges, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- García Gual, Carlos, «Mitología clásica en los poemas de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 163–166.
- Gómez-Montero, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de Cuenca» en *Actas del IX simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992)*, ed. T. Blesa M.ª T. Cacho, C. García Gual, M. Rolland, L. Romero Tobar y M. Smerdou Altolaquirre, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133–151.
- González Iglesias, José Antonio, «Luis Alberto de Cuenca: entre Homero y Bizancio», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 168–171.
- García Gual, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2004.
- Iravedra, Araceli (ed.), *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, CECE-Visor Libros, 2016.
- Iravedra, Araceli «“Después de leer Europa”: Luis Alberto de Cuenca y Julio Martínez Mesanza», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez. Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 491–510.
- Lanz, Juan José, *La llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.
- Lanz, Juan José «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista hispánica moderna*, 53.1, 2000, pp. 242–268.
- Lanz, Juan José (ed.), L. A. de Cuenca, *Poesía 1979–1996*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 2016 [2006].

- Lanz, Juan José «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, ed. A. del Olmo Iturriarte y F. J. Díaz de Castro, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 115–147.
- Lanz, Juan José «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 67–103.
- Larrington, Carolyne, «God(s)», en *A critical companion to Old Norse literary genre*, ed. M. Bampi, C. Larrington y S. Rikhardottir, Cambridge, Brewer, 2020, pp. 193–210.
- Letrán, Javier «La reescritura como rasgo postmoderno en la obra de Luis Alberto de Cuenca», en *La poesía española del siglo xx y la tradición literaria*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham, 2003, pp. 168–181.
- Letrán, Javier *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- Letrán, Javier «El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca, un alma de película de Hawks: poemas de cine*, Santander, Creática Ediciones-Aula de Cine de la Universidad de Cantabria, 2015, pp. 3–22.
- Letrán, Javier «Dos poetas para un cuervo: Luis Alberto de Cuenca y Edgar Allan Poe», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 340–388.
- Marc Martínez, Isabelle, «Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de Cuenca», en *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, coord. J. M. Losada Goya, Bari, Levante Editori, 2010, pp. 529–540.
- Merino, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 130–133.
- Merino, Ana, «La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 511–531.
- Montaner, Alberto, «La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 188–229.
- Nagel, Frank, «Héroes de papel: mito y medios de comunicación en la obra poética de Luis Alberto de Cuenca», en *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, M. Chihaiya y S. Schlünder, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert 2014a, pp. 351–363.
- Nagel, Frank, *Mythologia borealis: Szenen des Begehrens in der nördlichen Lyrik von Luis Alberto de Cuenca*, Berlin, Lit, 2014b.
- Ponce Cárdenas, Jesús, «Tríptico de tinieblas», en L. A. de Cuenca, *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972–1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017, pp. 13–123.
- Prieto de Paula, Ángel L., *Musa del 68: claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- Sáez, Adrián J., «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca», en «*En el centro de Europa están conspirando*»: Homenaje a Jorge Luis Borges, coord. J. Llamas Martínez, Torino, Università degli Studi di Torino, 2018a, pp. 101–120.
- Sáez, Adrián J. «A Poet for All Seasons: las “mañanas triunfantes” de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018b, pp. 7–24.
- Sáez, Adrián J. *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, prólogo L. A. de Cuenca, Madrid, Cátedra, 2019a.
- Sáez, Adrián J. «El insomnio de Luis Alberto de Cuenca (una nota)», *Anáfora: creación y crítica*, 17, 2019b, pp. 24–26.
- Sáez, Adrián J. «“Más allá está la luz”: comentario del poema “Un milagro de Buda” de Luis Alberto de Cuenca», *Annali di Ca' Foscari: Serie Occidentale*, 54, 2020a, pp. 255–268.
- Sáez, Adrián J. «“No merece la pena vivir tanto”: las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Artifara: revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 20.1, 2020b, pp. 315–324.
- Sáez, Adrián J. «“No quiero seguir vivo en este mundo”: el suicidio en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Boletín de la Real Academia Española*, 100.321, 2020c, pp. 255–273.
- Sáez, Adrián J. «La nueva épica de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, *El hacha y la rosa*, Madrid, Reino de Cordelia, 2020d, pp. 13–58.

- Sáez, Adrián J. «“Quién sabe dónde está”: la religión en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Bulletin of Spanish Studies*, 97.8, 2020e, pp. 1349–1362.
- Sáez, Adrián J. y Antonio Sánchez Jiménez (ed.), «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, Sevilla, Renacimiento, 2019a.
- Sáez, Adrián J. y Antonio Sánchez Jiménez, «Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019b, pp. 7–28.
- La saga di Eirik il rosso*, ed. y trad. R. Caprini, Parma, Pratiche, 1995.
- Siles, Jaime, «El culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, *Litoral*, 255, 2013, pp. 42–52.
- Suárez Martínez, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- Suárez Martínez, Luis Miguel «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días: Poesía 1970–2002*», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, 2011, pp. 289–299.

Publisher's Note Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.

Springer Nature or its licensor (e.g. a society or other partner) holds exclusive rights to this article under a publishing agreement with the author(s) or other rightsholder(s); author self-archiving of the accepted manuscript version of this article is solely governed by the terms of such publishing agreement and applicable law.