

Kalevala

Elias

Lönnrot

Alianza

editorial



KA

LE

VA

LA

Kalevala

Elias Lönnrot

Kalevala

Prólogo de Agustín García Calvo

Traducción del finés por Joaquín Fernández
y Úrsula Ojanen



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Kalevala*

Esta edición ha sido realizada bajo los auspicios del Centro de Información de la Literatura Finlandesa y de la Embajada de Finlandia en España.

Primera edición digital: 2022

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Fotografía de Lucía M. Diz y Miguel S. Moñita

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción: Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós y Úrsula Ojanen, 1992

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1992, 2022

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1148-079-6

Edición electrónica sobre la 3.ª edición impresa

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Prólogo
- 45 Introducción

Kalevala

- 67 Canto I
- 79 Canto II
- 92 Canto III
- 111 Canto IV
- 128 Canto V
- 136 Canto VI
- 144 Canto VII
- 157 Canto VIII
- 167 Canto IX
- 185 Canto X
- 201 Canto XI
- 214 Canto XII
- 230 Canto XIII
- 239 Canto XIV
- 254 Canto XV
- 275 Canto XVI
- 289 Canto XVII
- 309 Canto XVIII
- 331 Canto XIX
- 347 Canto XX
- 365 Canto XXI

379	Canto XXII
396	Canto XXIII
422	Canto XXIV
438	Canto XXV
460	Canto XXVI
482	Canto XXVII
494	Canto XXVIII
503	Canto XXIX
521	Canto XXX
536	Canto XXXI
548	Canto XXXII
564	Canto XXXIII
573	Canto XXXIV
581	Canto XXXV
592	Canto XXXVI
604	Canto XXXVII
612	Canto XXXVIII
622	Canto XXXIX
635	Canto XL
646	Canto XLI
654	Canto XLII
671	Canto XLIII
685	Canto XLIV
696	Canto XLV
707	Canto XLVI
727	Canto XLVII
739	Canto XLVIII
750	Canto XLIX
764	Canto L
785	Índice de nombres

Prólogo*

Ha querido la Casa Editorial, de acuerdo con los traductores, que anteponga yo una especie de prefacio a esta nueva aparición de su versión del *Kalevala*, y ello a sabiendas de que ni sé leer finés ni siquiera soy entendido en cuestiones de literaturas modernas europeas. Dos motivos puedo vislumbrar en ellos que les hayan movido a invitarme a esta fiesta, y que son ciertamente los que me han hecho a mí atender la honrosa invitación: uno será lo que estos años últimos he andado revolviendo por mi cuenta en torno a la cuestión de la poesía popular (oral, anónima, tradicional) y sus relaciones con la literatura (escrita, de autor, histórica); y será el otro mi reconocido interés por el estudio del ritmo en el lenguaje y de la métrica y versificación en las diversas lenguas y culturas.

* Se respeta en este Prólogo la ortografía utilizada por el autor desde 1991 [N. del E.]

Verso y sentido

En cuanto a lo segundo, el verso del *Kalevala*, que es el mismo que en la poesía fina tradicional, desde mucho antes de la empresa de Elias Lönnrot, venía empleándose, con rara costancia, para géneros muy diversos, ensalmos y conjuros, baladas, cantos de tono épico, cantos de competición entre vates al modo amebeo, y hasta canciones o al menos recitaciones al son del *kantele*, y que ha seguido usándose también en buena parte de la poesía fina literaria, ha sido para mí ciertamente, al tratar de estudiarlo con algún tiento, una rica fuente de enseñanzas en cuanto a procedimientos de versificación y sobre todo en cuanto a las relaciones de un esquema rítmico con las condiciones prosódicas de una lengua.

Cierto que bien poco de eso se me habría dado por mis propios medios, si no fuera por la inteligente y generosa ayuda que Úrsula Ojanen me ha prestado, no sólo proporcionándome abundante información y escritos pertinentes, sino haciéndome oír la recitación por su boca de algunos tramos del *Kalevala* y de algún ejemplo de poesía tradicional fina.

Pero, con esa ayuda, puede que algo también acierte a ofrecerles aquí a los lectores que supla un poco la inevitable pérdida que una traducción comporta; una pérdida tanto más grave cuando se trata, como aquí, de un modo de poesía en que el sentido todo de las palabras y las frases apenas puede aspirar a entenderse si no es ligado con la cantilena que lo rige y de la cual, como palpitando por debajo de la gramática, promoviendo la combinación de palabras y divisiones de las frases, puede decirse que el sentido mana.

La traducción de que aquí dispone el lector para no sólo hacerse una idea sino disfrutar en cierta medida del *Kalevala* es en verdad excelente y esmerada, y el trabajo de Joaquín Fernández para ofrecerles a los que lean no un mero testo, sino dotado del latido rítmico constante de sus enea-sílabos (que, en efecto, tienden a atenerse al esquema de marca rítmica en las sílabas pares, rehuendo el verso, demasiado chocante, con acento en 5.^a), es tan admirable, y más aún teniendo en cuenta el amor y dedicación sostenido a lo largo de sus más de 20.000 versos, que no podemos menos los lectores hispanos de estarle agradecidos por esta empresa que él y Úrsula Ojanen llevaron a tan buen fin.

Tal vez lo menos afortunado de la traducción haya sido el tener que recurrir al encabalgamiento, esto es, a discoincidencias de las unidades versificatorias con las sintácticas, una técnica que es extraña a la práctica original, como lo es en general a la de las versificaciones de la épica tradicional en otras lenguas en sus fases «primitivas» de desarrollo (no a la homérica, ya refinada y precedida, sin duda, por una larga tradición), en las cuales la regulación de los retornos de los fines de frase y de sus comas es lo que primordialmente determina los tramos rítmicos del arte, versos, hemistiquios o dobles versos. Y el caso es que, al discoincidir los tramos del arte con los del sentido (como, mucho peor, desde luego, en una traducción en prosa), ello contribuye a darle al lector la impresión de que allí se está diciendo algo y de que se trata de enterarse de lo que allí dice, cuando en verdad lo que está pasando son fórmulas de rezo, de encantamiento, cuya acción sólo puede ejercerse mediante una sumisión de la lengua, gramática y significados, al silabeo rítmico y al martilleo de los versos.

Comprendo que a lectores nacidos en la literatura y acostumbrados a creer que poesía es un sitio donde se dicen cosas, la lectura de una retahíla como el *Kalevala*, donde Lönnrot, literato y romántico y todo como era, ha mantenido el arte tradicional de la fusión de tramos de verso con tramos de sentido y el consiguiente regular machaqueo rítmico, puede llegar a resultarle una tabarra intolerable, y más prolongado a lo largo de pasajes de 300 o 500 versos como son regularmente los que se engarzan hasta ser los más de 23.000, y más aún con la técnica de la reiteración de fórmula con variación en parejas de versos o dobles versos, que es algo que, en efecto, se da literalmente cada dos por tres en el *Kalevala*.

Sólo acaso podría el lector librarse de la tabarra renunciando a la lectura habitual (con los ojos) y poniéndose a reproducir en voz alta la cantilena, esponiéndose a otro modo de encantamiento que no fuera precisamente el literario. Pero ya comprendo también que no es cosa de pedir a las criaturas de la Cultura (escrita) que se dediquen, rompiendo con su naturaleza, en vez de leer a ver qué dice a sentir lo que les hacen las cantilenas épicas o el silabeo de los ensalmos.

Buscando equivalencias del verso finés

No me atrevería, en cambio, a reprochar a Joaquín Fernández que haya elegido para su traducción el eneasílabo en lugar del octosílabo español, más o menos regularizado a una costante escansión «trocaica», que parecía la opción más a la mano para reproducir el trocaico finés

de cuatro «pies» o, mejor dicho de cuatro tiempos de 2 sílabas ‘marcada / no marcada’; que efectivamente es lo que, por lo que sé, se ha usado para versiones a otras lenguas en que, como en inglés y alemán mismos, el silabeo en alternancia simple de ‘marcada / no marcada’, y aun repetido 4 veces por verso, tiene uso arraigado en la poesía tradicional y aun en la literatura respectivas; y me he leído, en verdad con gusto, la traducción de Tuomo Pekkanen *Kalevala Latina* (Helsinki, 1986) en versos latinos que son asimismo «trocaicos», es decir, octosílabos que mantienen bastante regularmente la marca sobre las impares (por supuesto, siempre en la 7.^a), al estilo de los *rythmi* medievales que habían derivado (como en definitiva también, en gran medida, el octosílabo castellano) de los trocaicos tetrámetros antiguos.

Y, sin embargo, aparte de que leo que los fineses mismos a veces, al tomar conocimiento de tales traducciones, las encuentran de ritmo más machacón y rígido que el del *Kalevala*, y aparte de que, si bien muy pocas veces en la redacción de Lönnrot, con frecuencia, a lo que veo, en la poesía finesa tradicional, aparecen versos ligeramente alterados, sea por catalexis, esto es, truncos de la última sílaba y terminando en tiempo fuerte (como heptasílabos «agudos» castellanos), sea por una distribución de palabras en el interior que haría muy forzada la escansión constante con marca en las impares y hasta por la presencia (esclusivamente o casi en pie 1.º) de «pies» de 3 sílabas, ‘marcada / 2 no marcadas’, he de añadir por mi parte algunas observaciones que, oyendo la ejecución de Úrsula Ojanen, me han revelado que la supuesta escansión constante «a la trocaica» del verso finés no es ver-

dad tan sencillamente sino que las reglas de relación de la prosodia con el verso permiten realizaciones que alteran y varían esa escansión bastante libremente.

De relaciones de ritmo con prosodia en la épica tradicional

Pero ello nos hace detenernos un breve rato en una separación entre el esquema o esqueleto rítmico y la ritmopea o modo de ejecución del ritmo, y por tanto en el intento de alcanzar, yo y los lectores, alguna sensación exacta de cómo funciona el verso del *Kalevala* y de la poesía popular finesa.

Se trata, en primer lugar, de un caso claro y bastante singular (no conozco, en versificación de lenguas vivas, más que algo semejante en la del serbo-croata) de conflicto, y componenda, entre dos condicionamientos prosódicos para el ritmo, el de la distribución de las dos clases de sílabas («largas», e.e. de vocal doble, de diptongo o cerradas por consonante, y «breves», las demás) y el de la de los acentos de palabras (siempre en su 1.^a sílaba), y las normas que en la versificación finesa regulan ese conflicto, aunque algo complicadas de esponder teóricamente, son bastante claras y costantes.

Como Lönnrot evidentemente regularizó en su redacción esas normas más de lo que lo estaban en la práctica de los recitadores populares, considero aquí el verso del *Kalevala* atendiendo a lo que nos ha quedado de poesía popular finesa (mucho, gracias a los beneméritos recopiladores desde antes de Lönnrot y después, hasta la casi es-

tinción de la recitación tradicional) y que conozco sobre todo por la colección *Finnish Folkpoetry. Epic*, ed. con trad. de M. Kuusi, K. Bosley y M. Branch, Helsinki, 1977.

El final del verso

Y, como se debe (pues la dominancia rítmica se ejerce siempre ‘de después a antes’ y el final de la frase o del verso determina la marcha de lo que le precede), comenzamos por fijarnos en el final del verso; donde el punto decisivo es, como siempre, la sílaba penúltima, en el sentido general de que, si ella es, para las reglas del arte (fundadas en la práctica del ritmo en la lengua hablada), por su condición prosódica, apta para marcar el ritmo, es ella la que lo marca, determinando así, por alternancia en general simple, el de la parte media y hasta el arranque mismo de todo el verso.

Pues bien, en el verso finés encontramos lo siguiente: primero, que el acento de palabra (mecánico, siempre en la inicial) no es condicionante prosódico ni suficiente ni necesario: por el contrario, la exclusión más rigurosa del arte es la del verso terminado en bisílabo de 1.^a (y por tanto, tónica) breve (sobre las escasas apariciones vuelvo luego), y sólo el bisílabo de 1.^a larga puede dar un verso aceptable, como, por ejemplo (no se olvide que las vocales dobles son, en efecto, 2, pero en una sola sílaba; las consonantes que se escriben dobles indican simplemente que el límite silábico está tras la consonante),

liéneekö tálossa tässä

(*Haava* 52)

o bien

liétso päivän, liétso tóisen (Tehtävät 10)

o indiferentemente con larga en antepenúltima:

túli súuri Úkon túutsa (Luominen I 26)

pero ni siquiera es ese tipo de verso el favorito (después volveremos un poco sobre cuentas de frecuencia), y en cambio, aparece claro que es la distribución de las dos clases de sílabas largas y breves, hacia el final, entre antepenúltima y penúltima, lo que preferentemente determina la escansión; a saber: si antepenúltima-penúltima son breve-larga, ello da la más clara determinación del ritmo, ya sea con trisílabo, esto es, con acento en antepenúltima precediendo inmediatamente a la marca rítmica, como en

táivon káarella kájotti (Haava 5)
hämpahillenĩ hájoovat (Kalevala I 10),

ya sea también con polisílabo (y acento de palabra, por tanto, precediendo más de lejos a la marca rítmica en penúltima; no vale la pena hablar de «acentos secundarios», que no son en verdad acentos, sino lugares habituales de marca rítmica en las palabras de 4 sílabas o más), como en

ríkko rínnan néitosilta (Tuli 9)
ýhteheñ ýhyttyämme (Kalevala I 15),

súulta súurukselliselta (*Alkusanat* 20)
 úuen kúun kúlettajaksi (*Kalevala* L 497);

ahora, si antepenúltima-penúltima son larga-larga, no estando la escansión tan claramente determinada, el verso es sin duda más duro (desde luego, mucho menos frecuente: v. abajo), pero regular de todos modos, sea que antepenúltima sea inicial de palabra (tónica), como en

váskisista pítit välleeli (*Luominen* I 43)
 káuvan áikaista kátsetta (*Luominen* III 4),

o que sea átona (palabra de más de 3 sílabas), como en

ílmalla ýheksännellä (*Tuli* 4)
 láulut súuret lápsillensa (*Kalevala* L 512);

lo más notable es, sin embargo, que, para el caso de que antepenúltima-penúltima sean breve-breve, está establecido el convenio de que el ritmo se marca también en la penúltima, sea que vaya precedida de inicial de palabra (tónica), como en el 2.º de

éi ole séppä sén párempi,
 éikä ni tárkempi tákoja (*Seppä* 5-6)

(ambos, de paso, excepcionales por tener, como se ve, «pie» 1.º de 3 sílabas) o en

sánat súussani súlavat (*Kalevala* I 7)
 éikä ílmaista ílloa (*ib.* L 500),

o sea también que (con polisílabo más largo) no le preceda acento, como en

íski túlta Ílmarinen	(<i>Tuli</i> 1)
áivoni ájattelevi	
lähteäni láulamahan,	
sää'anī sānelemahan	(<i>Kalevala</i> I 2-4),

y hasta tal punto establecido ese convenio que los versos de ese tipo parecen ser de los más frecuentes, casi en paridad con los de antepenúltima-penúltima breve-larga, que antes hemos visto como el tipo de distribución de clases de sílaba que más claramente determinaba el ritmo deseado: se ve que la breve penúltima, con tal de no ser tónica (bisílabo), se ha equiparado con la larga, bien sea, como en los últimos ejemplos, por ser propia para un «acento secundario», es decir, porque es 3.^a a partir de la tónica con marca rítmica (*Ílmarinen*, *láulamahan*), o 3.^a a partir de la postónica que marca ritmo (*sānelemahan*), o bien sea para los ejemplos anteriores en trisílabo (*tákoja*, *súlavat*), porque, según se nos muestra en muchas otras coyunturas, la sucesión ‘marca rítmica precedida inmediatamente por acento’ se había hecho especialmente acepta al oído de los recitadores y sus oyentes.

Separación de esquema rítmico y ritmopea.
El comienzo del *Kalevala*

Ahora bien, es aquí, donde, al escuchar los ejemplos que Úrsula Ojanen ha querido recitarme, he podido apreciar una cierta posibilidad de separación de la eje-

cución o ritmopea respecto al esquema rítmico del verso, en el sentido de que por varias veces le he oído recitar algunos de los versos de ese tipo (entre otros del mismo realizados según lo que indica el esquema rítmico, marcando no sobre la penúltima, sino sobre la última con un peculiar deslizamiento de la escansión): así, recitando el comienzo mismo del *Kalevala*, oí esa desviación a última claramente a partir del verso 3.º y en los más (pero no todos) de los de penúltima breve, de este modo:

Mieleni minun tekevi
 aivoni ajattelevi
 lahteäni lälamahān,
 sáa'anī sānelemahān,
 sūkuvirttä suoltamahān,
 lājivirttä lälamahān.
 Sānat sūssani sūlavat,
 pūhe'et pūtöelevat,
 kiēlelleni kērkiävāt,
 hāmpahillenī hājōovat. 10
 Vēli kūlta vēikkoseni,
 kāunis kāsvinkūmppalini!
 Lāhe nyt kånssa lälamahān,
 sáa kēra sānelemahān,
 ýhtehen ýhyttyämme,
 káhta'alta káytyämme!
 Hārvoim ýhtehen ýhymme,
 sāmme tōinen tōisihimme
 nāillä ráukoilla rájoilla,
 pōloisilla Pōhjan māilla.

(nótese que en 13, siendo el «pie» 1.º de 3 sílabas, este modo de escansión iguala las dos mitades); así también, en el primer tramo del canto XI, después de una larga serie de versos marcados regularmente sobre penúltima, interviniendo un cataléctico o trunco de sílaba 8.^a, que Úrsula Ojanen recita efectivamente como tal, marcando sobre la última, los dos siguientes, de 8 con penúltima breve, se escanden ya sobre la última.

Y en un ejemplo de la épica tradicional

Y así, en fin, he oído su recitación del comienzo de *Kilpalaulanta* I, pieza 10 de la colección de Bosley:

Ýks on nuõri Jõukavainen
 tõinen vånha Väinämõinen
 äjoi tiellä västaksuten:
 ráhis púuttu ráhkehesen
 vëmmel vëmpelen nénäh.
 Síitä sijnä sëisottih.
 Vësa kásvo vëmpelëstä
 háavat áisoista ýleni
 pájupëhko ráhkehista.
 Sánoi nuõri Jõukavainen:
 “Kën on tjiolta páhëmpi
 sën on tieltä síirtyminen.”
 Sáno vånha Väinämõinen:
 “Sános tárkkoja tósia
 válehia múnosia.”
 Sáno nuõri Jõukahainen:

10

“Tíian kúitengin vâhâsen
 ênnemmäiset ýmmärtelen:
 tíiän lînnukse tíasen
 kíiskisen véen kálaksi 20
 pájun puíta vanhimmaksi,
 tíiän kólkot kuókituksi
 vuoret luóvuksi kókohon
 kálahauat káivetuksi
 síverret sívennetyksi.”
 Sanoi síitâ Väinämöinen:
 “Lâpsen on miéli, váimon túnti,
 éi oo pártasuun úrohon.
 Úimat on kólkot kuókkimani
 vuoret luómani kókoh 30
 kálahauat káivamani.
 Ólin miékin miessä siellä
 ürohona kólmantena
 seitsemäntenä úrossa
 káarta táivon kántäissa
 pieltä ilmon pístäissä
 táivoista tähittäissä
 Ótavaa ójentamassa.”

Nótese los catalécticos 5, 6 (éste propiamente impedido por ser penúltima larga) y 30, y cómo éste parece arrastrar en la ejecución los deslizamientos a última en 31 y 33, raros por lo demás: 12, en final de frase, y en cuanto a 18, parece que se ejecuta así, con «pie» 2.º de 3 sílabas y con la marca en final de un cataléctico; aparte de ello, en 20, como era de esperar, oigo que la sílaba *veen* se desdobra en dos. Habría desde luego que estudiar más detenidamente hasta qué

punto tales prácticas de divorciar ocasionalmente la ejecución o ritmopea del esquema esencial del verso son comunes y admitidas en la recitación del *Kalevala* y otras poesías por los finlandeses actuales y si ello responde a prácticas de los recitadores tradicionales, hasta aquellos que hasta el siglo pasado los cantaban al acompañamiento del *kantele*; pero provisionalmente doy por supuesto que esos recursos que en la recitación de Úrsula Ojanen he podido oír son parte de procedimientos habituales para variar en la ejecución la escensiva fijeza y regularidad del verso.

Prohibiciones prosódicas

Y, volviendo ahora al entendimiento de su esquema, nos queda pararnos un momento en las exclusiones o prohibiciones de combinaciones prosódicas más notables en su final. Una de ellas es que antepenúltima-última sean larga-breve, es decir, una condición prosódica derechamente contraria a la marcha rítmica; se encuentran ciertamente, de tarde en tarde, algunos casos de contravención, en el *Kalevala* y en los poemas tradicionales, pero en un rápido recorrido todos los casos que encuentro parecen ser del siguiente tipo:

põikkipuolin põlvilleni	(<i>Alkusanat</i> 43)
ennenmäiset ýmmärtelen	(<i>Kilpalaulanta</i> I 18)
kún ei kúuta, áurinkoa	(<i>Kalevala</i> L 499);

es decir, con un cuadrisílabo de 1.^a (tónica) larga, que así asegura (salvo lo que para la ejecución hemos vis-

to: v. arriba sobre la del segundo de estos ejemplos) que aun en contra de la distribución de clases de sílaba el «acento secundario», esto es, la marca rítmica siguiente, caiga sobre la tercera. La otra prohibición es lo que ya he recordado desde el principio, que el verso no debe terminar en bisílabo de 1.^a breve; las contravenciones son rarísimas; he aquí una que encuentro en la poesía tradicional:

kāivāt, pīpit, kāivāt pāpit (*Luominen* II 29);

cómo se explica esta exclusión, tan chocante para quienes, como los hispanos, están acostumbrados a tomar la distribución de acentos de palabra como el condicionante esencial de la marcha rítmica, seguramente se resuelve atendiendo a lo que en otros puntos del análisis ya se nos ha mostrado: la tendencia a que la relación entre acento de palabra y ritmo se produzca más bien por sucesión inmediata de ‘tónica (breve)-marca rítmica’; de manera que esa tendencia habrá de llevar, casi inevitablemente, a que un verso como el citado se realice de hecho así

kāivāt, pīpit, kāivāt pāpit

(o marcando sobre 2.^a, o también sobre 5.^a), de manera sin duda bien aceptable para la variación en la ritmopea, pero que estropea netamente el patrón o esquema fundamental del verso; es de notar que, cuando se dan, en la poesía tradicional, versos catalécticos (truncos de la 8.^a sílaba), no sólo no se evita el bisílabo final de 1.^a breve, sino que es claramente favorito:

kuiñ áikā tósīn túlee	(<i>Alkusanat</i> 40)
vīimen liūškahtī līḥaan	(<i>Haava</i> 36)
vūōret luōmanī kókōh	(<i>Kilpalaulanta</i> I 30).

Tipos prosódicos del verso tradicional, sobre 9 recitaciones

En fin, he aquí una cuenta rápida de los tipos de final de verso que hago sobre las nueve primeras piezas de la colección de Bosley que hacen 555 versos, cuenta que, desde luego, para ser más elocuente, debería sufrir algún factor de corrección, principalmente la proporción de las dos clases de sílabas en el habla corriente y fuera del arte; sin ello, se hace como si la frecuencia de las largas y la de las breves fuese de por sí la misma, lo cual, por otra parte, no parece que se desvíe demasiado de la realidad:

TIPOS DE FINAL

$$\begin{array}{l} \cup \text{ ¨ } \sim | \\ - \text{ ¨ } \sim | \end{array} \left. \begin{array}{l} 48 + 11 \\ 52 + 6 \end{array} \right\} 100 + 17$$

$$\begin{array}{l} \cup \text{ ¨ } \sim | \\ \acute{\cup} \text{ ¨ } \sim | \end{array} \left. \begin{array}{l} 113 + 14 \\ 67 + 2 \end{array} \right\} 180 + 18$$

$$\begin{array}{l} - \text{ ¨ } \sim | \\ \text{ ¨ } \text{ ¨ } \sim | \end{array} \left. \begin{array}{l} 19 + 5 \\ 12 + 5 \end{array} \right\} 31 + 10$$

$$\begin{array}{l} \cup \cup \sim | \\ \acute{\cup} \cup \sim | \end{array} \left. \begin{array}{l} 64 + 10 \\ 83 + 5 \end{array} \right\} 147 + 15$$

$\dot{\cup} - \cup \sim $	16
$\cup \cup o \dot{\cup} \cup $	9 + 10
(catalécticos)	
$\dot{\cup} \sim $	1
hexasílabo final de <i>Tuli</i>	1

Se cuentan aparte, tras un +, los casos de versos cortos, que para medirse según el módulo requieren protracciones en alguna de las largas (según lo visto arriba para el caso *veen*) que las hagan valer por dos, y que, suponiendo la protracción en la larga que me parece más probable, atribuyo a uno u otro tipo; también aquéllos en que la medida exige probablemente sinicesis de grupos como *ea*, *oa*, y un par de versos que parecen comenzar con una sílaba extra no marcada, y en fin, algunos de diptongo final en que cabe dudar entre una ejecución con diéresis, como *óviē*, o con el diptongo en catalexis, *óviē*, y que en consecuencia distribuyo a medias entre los dos tipos; no se cuentan aparte los numerosos versos con un pie, casi siempre el 1.º, de 9 sílabas.

Los recitadores diversos de los que se han tomado cada una de las nueve piezas muestran preferencias bastante diferentes por unos u otros de los tipos del verso, con las que no puedo entretener aquí al lector, pero confío en que el número de versos sea lo bastante amplio para que pueda representar un promedio de las tendencias a ciertas condiciones prosódicas de la lengua para condición del esquema rítmico del arte, tendencias que testimonien de lo que más arriba estaba tanteando sobre

el juego en el verso finés de la doble condición prosódica, distribución de clases de sílabas y acento de palabra.

Lo demás del verso finés

Y no me detengo ya en el estudio de la parte anterior del verso, cuyo ritmo está primordialmente determinado, ‘de después a antes’, por su final, de manera que las condiciones prosódicas de esas sílabas anteriores están mucho menos cuidadas por el arte (desde luego, para la 1.^a sílaba, la condición de larga o breve parece indiferente, mientras que, en cambio, ha de llevar, por inicial, acento de palabra; y tampoco veo que la diéresis medial que parte el verso en 4 + 4 sea muy importante para el arte, sino que lo es en todo caso la alternancia entre versos de ese tipo con otros que no se dividen de ese modo), y por lo demás, ya los lectores que hayan seguido las disquisiciones rítmicas precedentes han podido percibir cómo son también las condiciones de las cinco primeras sílabas del verso (en los casos en que tenga 8) por los ejemplos de versos que les he copiado. Con ello, al fin, más que de obligar a nadie a interesarse por las artes rítmicas y su relación con la prosodia de las lenguas, de lo que se trataba era más que nada de dar ocasión a los lectores a balbucear conmigo, sin entender, en el silabeo de la lengua finesa y de su verso tradicional. Confío en que lo agradecerán, como agradezco yo mismo la ocasión que para ello se me ha dado.

La regularización del verso por Lönnrot

Lo que sí parece salir bastante claro de esa breve exploración de ejemplos de poesía tradicional finesa es que en su *Kalevala* Elias Lönnrot ha regularizado bastante el verso, consintiendo pocas veces el pie (1.º u otro) de 3 sílabas, prescindiendo, creo que rigurosamente, de los versos más cortos, los catalécticos o truncos de 8.ª sílaba y aquellos otros que obligan a recitar protrayendo una larga interior, haciéndola valer por 2 tiempos, marcado-no marcado o viceversa, y en fin, haciendo por ajustar el verso al número exacto de 8 sílabas; ahora bien, lo que esa rápida entrada en las formas tradicionales nos ha revelado enseguida es que esos versos «anómalos» eran harto frecuentes, y a veces da la impresión de que no sólo consentidos, sino practicados por el inventor o transmisor con intención de juego y arte; y ello hasta el punto de inclinarme a entender que el verso finés no era primariamente de sílabas («a sílabas contadas»), sino que era verdaderamente métrico y propiamente de pies, pudiendo el pie tomar la forma de 2 sílabas o de 3 o de una, pero ajustándose a la medida del tiempo, de 4 en 4 pasos.

¿Qué hemos de pensar entonces de la labor de regularización de Lönnrot? Por un lado, se le podría reprochar, como a tantos imitadores cultos de las artes populares, que haya suprimido, con las irregularidades, alguna variedad, riqueza y gracia. Por otro lado, pensando que el *Kalevala* se publicaba ya para leer, no para cantar ni modular al son del *kantele* o sin él, o lo más para que los niños de muchas generaciones ejecutaran algún pasaje, con más o menos gana, en la peculiar cantilena escolar,

que vendría más o menos a ser la misma que a los niños de todas las escuelas del mundo se les enseñaba, entonces no podríamos menos de agradecer a Lönnrot que hubiera procurado una redacción pulcra de los cantos que recogía y que hilvanaba, y sin los tropiezos y perturbaciones que a un lector corriente habrían de producirle aquellas irregularidades.

Poesía popular y literatura

Es por aquí por donde quería entrar a hablar un poco también con los lectores acerca del contraste y compromisos entre Literatura y poesía popular, de lo que es el *Kalevala* un ejemplo tan singular y representativo.

Pues es el caso que ese verso, que hemos estudiado un poco, nos mete de lleno en la cuestión de los orígenes del *Kalevala* y de la tradición poética popular que en él ha quedado recopilada y fija.

Separación de artes rítmicas y lenguas

¿De dónde venía pues ese verso y con él las artes de canto o declamación de ensalmos y conjuros, de consejos a los novios en las bodas, de disputas amebeas entre cantores, de baladas (el género de contar cantando) y hasta de retahílas narrativas de tono épico que habían encontrado su fórmula en ese verso? Pues leo que también entre algunos estudiosos finlandeses ha tenido su éxito esa idea de que es tal verso tan maravillosamente apropiado

a las estructuras de la lengua que cabe pensar que ha madurado, por así decir, de la lengua finesa misma y que fue por la lengua sin más como dictado «desde los orígenes de los tiempos», es decir, desde la época (más de mil años tal vez antes de Cristo) que los lingüistas calculan que un antiguo finés parece haberse separado de las otras lenguas (húngaras, pérmicas, laponas) de la familia; y el hecho de que con frecuencia, restituyendo en un verso formas de un finés anterior a ciertas mutaciones, como la caída de *-h-* intervocálica, resulta el verso más lleno o más en regla, se ha usado a veces como apoyo para esa teoría.

Pero no se puede prestar fe a tales especulaciones, que reinciden al fin en una de las confusiones más vulgarizadas entre los cultos y que más ha contribuido a entorpecer el estudio así de las gramáticas de las lenguas como de las artes rítmicas: la confusión entre la cultura y el lenguaje, que está por debajo de los hechos culturales todos, en zonas literalmente sub-coscientes, adonde no llegan las intenciones y manejos de las personas ni de las instituciones político-culturales, las cuales, en cambio, están en zonas más altas o superficiales y asequibles a la conciencia y voluntades de los poderes y las personas.

Y un verso es un hecho de arte, cultural por tanto, y sujeto por tanto a reglas, formaciones, transformaciones, imitaciones y expansiones de pueblo a pueblo, que no coinciden con las reglas gramaticales de una lengua y los avatares de sus mutaciones con el tiempo, sino que son en gran medida independientes de ellos.

Y si encontramos por doquiera casos de versos y de artes rítmicas y musicales que han pasado, a través de procesos

de adaptación visibles, de su práctica en una lengua a su práctica en otra, a veces tan diferentes ambas entre sí como el chino y el japonés, donde sin embargo es difícil atribuir a casualidad que los tipos de verso chino más costantes, de 5 palabras-sílabas (2 + 3) o de 7 (2 + 2 + 3), correspondan con los pentasílabos y heptasílabos de los *tanka* y *haikus* japoneses, o como el vasco y el latín o lenguas romances, donde no puede sin embargo dejar de reconocerse una relación entre los tipos de verso vasco más fijos, si bien ricamente desarrollados y combinados en el arte de los *versolari*, con los tipos de verso fijados en la himnodia eclesiástica latina, de donde, por otras vías, proceden muchos de los usados en las versificaciones en romance, no hay tampoco motivo para no pensar que el verso finés (y con él, como suele pasar, mucho de la poesía), aun habiendo quedado la lengua bastante aislada entre otras de familia diferente, tenga alguna relación histórica con la versificación de culturas, más o menos populares, influyentes o vecinas.

Relación del verso finés con el de la poesía popular eslava

La semejanza más cercana que se ofrece no es ciertamente con el verso de la épica germánica, el de los *Edda* o el *Beowulfo*, que se funda en principios muy distintos, ni tampoco con los versos latinos medievales de 8 sílabas (el de marcha «trocaica», con marca en penúltima y por ende en impares, de donde el octosílabo castellano, y el de marcha «yámbica», con marca en última y en pares, de donde el octosílabo, e.e. eneasílabo al cómputo español,

francés), que, aparte otras diferencias, no eran propios ni se usaban para una recitación épica (lo más, para baladas, desarrolladas además relativamente tarde), sino más bien con alguno de los tipos de la poesía tradicional eslava: aquí, según sé por los estudios principalmente de R. Jakobson, sí que la semejanza parece significativa, no tanto con el verso épico más usual para la recitación épica en las varias lenguas, y bien mantenido especialmente en su práctica en serbo-croata, la *desetera* o decasílabo (de 5 + 5), pero sí con el verso de 8 (partido constantemente en 4 + 4), frecuentado también en las varias lenguas para géneros diversos, canciones, conjuros, especialmente lamentaciones, pero también usado en varios sitios para poesía de tipo épico y en uno de los dos tipos de la tradición rusa, de baladas o de poesía más propiamente épica, si bien su variedad «a la trocaica» está, en la práctica dominante para esos usos, alterada en una variedad con marca en sílabas pares (acento de palabras en antepenúltima o 6.^a, a veces en la última), contrastando a veces y otras no con la marca en impares de la 1.^a parte, y tomando a menudo la forma llamada asimétrica, por división de palabras en 5 + 3 o 3 + 5, y cabiendo a veces una sílaba de más en el último intervalo rítmico o en el anterior.

Y entre los avatares de la relación del verso con la prosodia en la poesía eslava y la finesa

Pero justamente no es la mera semejanza de estructura lo que más me ha llamado la atención al comparar con la versificación finesa, sino una cierta semejanza de destino

en los avatares de la relación del verso con la prosodia de las lenguas: a saber, que en las lenguas eslavas, como en finés, se había mantenido, hasta poco antes de nuestro conocimiento escrito de las más de ellas, el sistema de oposición de vocales largas (e.e. dobles tautosilábicas) y breves y con ella la división de las sílabas en dos clases, independientemente del acento de la palabra.

Ahora bien, mientras esa oposición regía, el condicionante prosódico del ritmo del habla, y por tanto del verso, era la distribución de las dos clases de sílabas, pero esa prosodia sólo en las lenguas serbo-croatas se ha mantenido hasta nuestros días, y consecuentemente sólo en la práctica del verso en ellas encontramos, al menos parcialmente, mantenida esa forma de condicionamiento (por ejemplo, la penúltima de un verso de 10 o de 8 «a la trocaica» ha de ser de la clase ‘larga’, caiga el acento de palabra en antepenúltima o en otro sitio); pero, al desaparecer en una lengua la clasificación de sílabas, el acento de palabra (en unas de las eslavas mecánico, en otras distintivo) debe, más o menos pronto, pasar a funcionar como condicionante rítmico primario, de manera algo parecida a como sucedió con la versificación en griego y en latín a lo largo del Imperio, de modo que, al seguir el ritmo ahora los lugares del acento (no determinados de antes por el arte), habían de resultar nuevas interpretaciones del esquema del verso, aparentemente el mismo (en número de sílabas y a veces en cortes de palabra).

Así, por ejemplo, si el acento frecuente en antepenúltima acababa por fijarse como indicador de ritmo, un esquema con marcas sobre las pares, «a la yámbica», remplazaba o entraba en competición con el viejo esquema

«a la trocaica», con marca en penúltima y por ende en las impares. Pues bien, es algo semejante a esa vacilación entre dos contradictorias realizaciones rítmicas del verso lo que me parecía descubrir para el «octosílabo» finés (estando sin embargo en la lengua finesa la clasificación de sílabas vigente y ejerciendo por tanto como condicionante primario para el ritmo), entre el esquema al menos normal y teórico, «a la trocaica», y formas de ejecución en la ritmopea, especialmente para el tipo de ‘antepenúltima-penúltima breve-breve’; y alguna semejanza acaso también en las alteraciones del número de sílabas con un pie de 3 sílabas, con lo que arriba para la práctica del verso ruso he rememorado.

La cuestión histórica: orígenes de la poesía tradicional finesa

Que tales semejanzas se presten o no a una interpretación histórica sobre los orígenes de la épica y la poesía popular finesa en general no está por cierto a mi mano el decidirlo. Me cabe, en todo caso, insinuar posibilidades que otros más entendidos puedan someter a investigación; pero lo que me importa sobre todo es indagar en los casos de interinfluencia entre poesía popular (oral, anónima) y poesía literaria, buscando medios de mejor entender las diferencias y relaciones de lo uno con otro, siempre evasivas y descarriadas por las ideas de los cultos sobre cosas como ‘pueblo’ o como ‘creación’.

Oral y anónima era ciertamente la tradición de poesía, más o menos épica, finesa, sobre la que Elias Lönnrot se

ingenió maravillosamente, como hombre culto enamorado de lo popular, para construir el *Kalevala*. Que esa poesía hubiera sido puramente oral y tradicional «desde el origen de los siglos» y que así se hubiera transmitido, por ejemplo, desde aquellos *Fenni* que por vez primera Tácito menciona (si es que tienen que ver con algunas de las tribus de lengua finesa arcaica, que por sus tiempos se estuvieran más o menos asentando por los alrededores de Finlandia, aquellos *Fenni* que al final de la *Germania* le asombran por su feridad, atenuamiento a una vida de puro sustento y ausencia de todo elemento de civilización, y a los que al mismo tiempo alaba el historiador por haber alcanzado una especie de difícil felicidad que consiste en no depender ni de hombres ni de dioses), eso es cosa muy poco probable, ya sólo con considerar los muchos siglos, hasta los primeros registros de conjuros o refranes en finés en los XVI-XVII y el comienzo de las recopilaciones de boca de cantores populares en los XVIII-XIX, desde el impulso de Porthan hasta Lönnrot y sus seguidores o detractores: los ocho o nueve siglos anteriores al menos pasados por los pueblos de las varias lenguas finesas o cercanas en ámbitos marginales ciertamente, pero no tan alejados ni intransitables para las influencias del Mundo de la Cultura.

Posibles influencias del mundo de la cultura

La Cultura era durante esos siglos, como se sabe, acompañante de la Iglesia y de su expansión en los pueblos bárbaros; ello por dos caminos, uno a partir del derruido

Imperio occidental y la Iglesia Romana, el otro a partir del Imperio bizantino, con sus fronteras continuamente amenazadas por árabes o turcos, y la Iglesia Ortodoxa, una rama de cultura hablando y escribiéndose en latín y la otra en griego.

Que las influencias culturales venidas de Occidente, por medio de los pueblos escandinavos, sobre los pueblos asentados, de antes o por nuevas migraciones, en Finlandia, digamos desde Estonia y el Ladoga hasta las costas del Mar Blanco, fue más bien tardía en esos siglos y poco probable su influjo en la poesía popular, creo que puede pensarse prudentemente. Que la influencia por Oriente, a través de los pueblos eslavos y más o menos rusos, no fuera fuerte durante esos siglos, digamos del x al xiv, y no pudiera ejercer un influjo importante en la institución, reforma o florecimiento de una tradición de poesía, y especialmente épica, popular, no veo mayor fundamento para sostenerlo.

Coincidencias con la poesía tradicional eslava

Por el contrario, algunas otras consideraciones ayudan a tenerlo por probable: la mayor parte, y la más rica en ejemplos desarrollados y representativos, de los cantos o recitaciones recogidos por Lönnrot para formar el *Kalevala* y también por sus predecesores y por los que han seguido recogiendo el gran archivo de poesía fina popular de que disponemos, especialmente de los tipos más cercanos a la épica, provenían de pueblos de la Karelia, desde orillas del Ladoga y del Onega, por la Karelia de

Arkángel (donde el rico centro de cantores de Uhtua) hasta Arkángel mismo y las orillas del Mar Blanco, muchos de ellos al Este de la actual frontera finlandesa, junto a aportaciones también importantes de la Ingria, al lado de San Petersburgo; lo cual suele atribuirse a que, como regiones más retiradas de los centros del moderno desarrollo de Finlandia, conservaban mejor las tradiciones, pero que bien puede tener motivos más profundos. Pues coincide que esas regiones de Rusia han sido también unas de las más ricas en la recogida de poesía tradicional eslava, especialmente de *bilini* y otros tipos más o menos épicos de poesía. Coincidencia a la que viene a sumarse lo que arriba habíamos discurrido acerca de semejanza entre los versos.

Del desarrollo de una épica tradicional en los dominios de Bizancio

Ahora bien, los pueblos que caían bajo el decadente Imperio Bizantino habían desarrollado, probablemente desde los siglos VII y VIII hasta la caída de Bizancio, una floreciente tradición de poesía popular y en muchos casos en el sentido de cantos de tono épico, más o menos narrativos o fantásticos.

No me refiero directamente al gran poema épico o novela en verso de *Dígenis Akrites* que se descubrió el siglo pasado en varias redacciones de varia longitud en manuscritos del XIV al XVII y se escribió probablemente en el siglo XII (lo leo por la versión sinóptica de las versiones más antiguas hecha por E. Trapp, Viena, 1971, y por la

edición de J. Mavrogordato, Oxford, 1956, a cuya preciosa introducción debo muchos de mis datos), el cual es evidentemente una composición literaria y culta, aunque hecha al gusto y en el verso popular; pero se ha reconocido con buenas razones que se compuso recogiendo (y también aquí, hilvanando, con la técnica del rapsodo) cantos populares narrativos en torno a la figura del héroe (llamado con diversos nombres) y a sus aventuras, de los cuales se ha registrado desde fines del siglo pasado un buen número que en rincones de Grecia seguían todavía vivos en la tradición.

De manera que parece claro que desde bastante antes del XII se había desarrollado y extendido por los dominios de Bizancio una poesía popular de tipo más o menos épico, y llena desde luego de maravillas y fantasías (más que en el *Dígenis* escrito), sin que se excluya que en la tradición oral posterior volviera a aprovecharse algo del poema literario. Y lo que es más, los estudiosos han notado pronto que una versión rusa del *Dígenis Akrites*, conservada en manuscritos del XVIII, parece derivar no tanto del poema escrito que tenemos, sino de versiones más viejas y acaso tradicionales.

Del verso griego bizantino

En cuanto al *stíchos politikós* (¿verso público?) de los cantos bizantinos y griegos modernos, no coincide en su esquema con el verso eslavo ni con el finés: es una primera mitad de 8 con ritmo sobre las pares (acento de palabra en 6.^a u 8.^a, o ambas), seguida de una segunda de 7

con marca en penúltima, que alterna entre seguir la marcha «a la yámbica» (acento en 2.^a y/o 4.^a) y saltar a la dactílica (acento en 3.^a); pero que cada una de sus mitades, tratada como verso suelto, pudiera venir a interpretarse (habida cuenta además de los avatares del ritmo con la prosodia a que el cambio de lengua la arrojaría) en el sentido del verso épico corto eslavo y en el del finés, no resultaría tan sorprendente.

Queden aquí esas dispersas observaciones, por si pueden servir para algo, ya que mi múltiple ignorancia y mis propias dispersiones no me permiten meterme más a fondo (seguro que me he metido ya más de lo que debía) a sacar de ellas alguna teoría y someterla a prueba, y no quería aquí más que ofrecer a los que más entiendan algunas sugerencias sobre un campo de los estudios de orígenes y relaciones que no parece haber sido de los más explorados en la vasta y docta literatura que en torno al *Kalevala* y la poesía popular finesa se ha desarrollado.

De la tensión entre cultura y poesía popular

¿Es que quiero acaso insinuar con ello que toda tradición popular (la finesa, por ejemplo) tiene que proceder en definitiva del Reino de la Cultura, y que no cabe que en pueblos de los que antes llamaban primitivos, separados de los ámbitos culturales (¿o acaso no ha habido más que un ámbito cultural y una invención de la escritura?), pueda desarrollarse, no ya meras canciones, sino hasta una poesía épica de tradición oral? Difícilmente podría sospecharse de mí tal cosa.

No: lo que con ello intentaba seguramente era hacer entrar al lector conmigo en lo complejo de las relaciones, de vayvén, entre los dos antagonistas, la poesía de autor o escrita y la anónima u oral, y que sintiera un poco conmigo lo corto que es para el movimiento de una tradición viva el tiempo de la Historia, y la gran voracidad del pueblo anónimo, que podía en poco tiempo hacer suyas (esto es, de nadie) cantidad de cosas; es decir lo contrario de la situación actual, en que el Poder Democrático y el Dominio de la Cultura tratan de hacer suyo, convirtiéndolo en Masa de Personas, todo lo que quedaba por ahí de pueblo, y cierra por tanto las fuentes de la poesía popular (en cuanto al movimiento en el otro sentido, lo que sucedía sencillamente es que de vez en cuando había algún individuo o poeta que, traicionándose a sí mismo y a la Literatura, volvía a beber de la poesía que vivía en bocas de la gente).

Cómo se pudo formar la tradición poética finesa

Así que, si hubiera que descubrir un origen de la poesía popular finesa, lo que se encontraría probablemente es que algunos influjos ciertos provenientes del Reino de la Cultura, primero y principalmente desde las lindes de Bizancio, a través de los pueblos eslavos y bajo el amparo o consentimiento de la Iglesia Ortodoxa, y sólo secundariamente desde el Oeste, a través de los pueblos nórdicos, bajo la férula, más rígida y menos consentidora, de la Iglesia de Roma o luego luterana, habían venido a insertarse, durante los siglos oscuros de la Historia, en tra-

diciones de poesía popular más vieja, si no épica, al menos de ensalmos, conjuros, canciones y hasta sermones más o menos narrativos, teogónica y de enseñanza o consejos.

La abundancia sorprendente de cosas en el *Kalevala*

Al entrar, tan fugazmente y con tan pobre aparejo, en los ricos restos de poesía popular finesa, lo que encuentro más sorprendente (y ello será lo que también en la lectura del *Kalevala* más habrá de fascinar a los lectores) es la extraordinaria abundancia de las cosas: una exuberancia por doquiera de lunas y soles, ríos y peñas, y más aún de árboles y yerbas, de bestias y de peces, y también de carros, trineos, husos y ruecas, barcas y vestimentas o collares (parece como si esa adoración de las cosas hubiera encontrado su centro en el *sampo* misterioso).

Pues tal abundancia de nombres y de imágenes de cosas no está uno acostumbrado a encontrarla en poesías populares (ni siquiera el *Beowulfo* o la *Odisea* se acercan en ese respecto al *Kalevala*), sino que más bien le parecen propios de poesías literarias refinadas, como los *Idilios* de Teócrito o las pastorales modernas, donde empieza a inventarse eso que se llama Naturaleza y las cosas pastoriles o campesinas adquieren, al perder su uso, funciones de sensualidad y de añoranza, mientras que suele hallar que la poesía popular (canciones, baladas y aun épica) se centra en las empresas y pasiones de hombres y mujeres, en sus amores y sus muertes, y las cosas sólo

juegan, bastante parcamente, como lugares o instrumentos de ellas.

Es en esto bien singular la poesía tradicional finesa; y si se piensa que ello no le viene de ningunas subterráneas influencias culturales, sino que ha manado de la tradición popular misma, o si todavía alguien se atreve a decirnos, especulando al estilo de pasados tiempos, que es justamente del frío y de la penuria de donde ha surgido ese amor de las cosas y abundancia, entonces ¿qué nos quedará a las gentes de regiones más templadas sino deplorar la escasez de imaginación y cosas de nuestras poesías populares y envidiar el frío, la desolación y la penuria de los pueblos fénicos de antaño?

Admiración de la tarea rapsódica de Lönnrot

Pero, volviendo para terminar a la empresa de Elías Lönnrot, hay que hacer costar la gran admiración y estima que ella nos merece: si es cierto que se hizo sólo escogiendo, contaminando unos con otros, hilvanando y ordenando cantos de tradición oral, dejando sin retocar siquiera la mitad de sus versos y con sólo, según las cuentas de los estudiosos, un 3 % de versos nuevos para su labor, seguro que no se encuentra en el mundo un caso comparable con el suyo.

Y no es sólo lo fino de la habilidad y lo perseverante del trabajo lo que ahí se admira, sino antes el sentido y respeto de la tradición anónima y popular. Bien puedo decir que la modestia misma de ese médico rural y lo escaso de su carga de Literatura y de románticos ideales y

fantasías fue lo que le permitió fabricar el *Kalevala* con tanto tino y contribuyó en parte a ganarle tal popularidad, y lo que le libró de caer en los excesos de su contemporáneo el escocés Macpherson, cuando quiso, mucho más romántica y literariamente, resucitar a un bardo Ossian y, con las supuestas traducciones de sus cantos, el *Fingal*, el *Temora* y demás, traer a la Literatura la poesía céltica popular.

Comparación y diferencia con la *Odisea*

Cierto que, modesto y todo y no tan romántico y literario, no podía menos de acosarle a Lönnrot la idea también de ‘Homero’ (y ¿a quién no?: todos cargamos con el sino de que la Literatura de nuestro mundo haya tenido que empezar con la *Ilíada*), y era inevitable que se viera a sí mismo (por fortuna, con poca influencia sobre su labor) como repitiendo la hazaña del rapsodo que hubiera hilvanado con cantos y cuentos la *Odisea*, trocadas las escursiones de Ulises por los oscuros mares del Oeste en las de Väinämöinen a la Pohjola del nebuloso Norte.

No podía ciertamente ser su empresa como la del Homero que pusiera la primera versión de la *Odisea* por escrito: era Lönnrot mucho más viejo que Homero, quiero decir que estaba mucho más atrás o antes en el camino de convertirse los cantos épicos populares en un largo poema épico literario, en un libro.

Y en efecto, lo que es el *Kalevala* es una fastuosa recopilación de ensalmos y conjuros (para restañar la sangre, para encantar al oso...), de competiciones entre magos y

cantores (que no pueden menos de recordar las de los payadores del *Martín Fierro*, el caso más cercano que encuentro en cuanto a urdimbre de poesía tradicional, aunque con mucha más elaboración de autor), de especulaciones míticas sobre los orígenes (del hierro, del mundo...), de retahílas y consejas de bodas y festines; y cuando aparece algún tramo de narración seguida en el sentido habitual, como es notorio en los episodios de Kullervo, es cuando justamente la influencia de una épica narrativa al modo antiguo y bizantino se nos impone más insistentemente.

La empresa del *Kalevala*, la política, y el agradecimiento a los traductores

Pero, con todo, no sería yo quien le negara al *Kalevala* el nombre de poema, y no por ello voy a escatimarle las alabanzas y agradecimientos que a Lönnrot se le deben por el tino, costancia y sentimiento popular de su rapsodia, con la que al fin no ha hecho cosa distinta de lo que muchos hombres, desde Homero hasta Hernández, literatos, pero enamorados del pueblo, han intentado de meter en los libros, y hasta en las escuelas, algo del aliento de la poesía popular, oral, anónima, tradicional, que vivía en otros tiempos.

En cuanto a la cara más visiblemente política del asunto, en cuanto al hecho de que evidentemente la Finlandia actual la ha hecho en gran medida el *Kalevala*, es cuestión sobre la que, dado lo que pienso y dejo de pensar sobre la relación y contradicción entre ‘pueblo’ y ‘na-

cionalidades', prefiero no tener que manifestarme mucho, además de que sobre ella dispone el lector de noticia y referencias en la cuidadosa *Introducción* de los traductores.

A la cual me remito para eso y para muchas otras informaciones sobre el *Kalevala*, renovando, en nombre de los hablantes del español, el agradecimiento a Úrsula Ojanen y Joaquín Fernández por este regalo que nos han hecho.

Agustín García Calvo

Introducción

Los tres soportes de la identidad de un pueblo son: una lengua común, una literatura común y una historia propia y asumida. Cuando en 1809 Finlandia dejó de ser una provincia sueca y pasó a formar parte de Rusia como Gran Ducado Autónomo, teóricamente ya era reconocido que la verdadera lengua del pueblo era el finés, aunque durante más de cinco siglos el idioma administrativo y el de la clase culta del país había sido el sueco. La literatura finlandesa era, a la sazón, prácticamente nula, reduciéndose a publicaciones de carácter educativo y religioso.

En estas circunstancias, un hombre de origen humilde, Elias Lönnrot (1802-1884), que luchó denodadamente contra la pobreza, que simultaneó diversos trabajos para ganarse la vida con el estudio, hasta conseguir los títulos de doctor en Filosofía y Letras y doctor en Medicina, y que en 1853 llegó a ocupar, gracias a sus investigaciones

y publicaciones sobre la lengua y el folclore popular, la cátedra de Lengua y Literatura finlandesas fundada en 1850 en la Universidad de Helsinki (siendo él el primero que dictó en lengua finesa un curso académico), invirtió muchos años de su vida en la realización de su gran pasión, que no era otra que recopilar, desde sus fuentes más auténticas, el rico pero disperso repertorio de cantos populares que se habían venido transmitiendo de unos bardos a otros, naturalmente en forma oral, de generación en generación, y que se hallaban en trance de desaparición o deformación, para crear a base de ellos una epopeya nacional al estilo de otras epopeyas ya conocidas. Aunque la idea inicial de una epopeya finlandesa había surgido antes, fue Elias Lönnrot quien realizó el trabajo. El 28 de febrero de 1835 firmó el prólogo de una colección de poemas épicos populares a los que dio el título de *Kalevala taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista* (*Kalevala o viejos poemas de Carelia sobre los tiempos remotos del pueblo finlandés*) y que fue una de las primeras obras publicadas por la «Sociedad de la Literatura finlandesa» creada en 1831 por doce entusiastas, entre ellos Elias Lönnrot, decididos a promover y fomentar el uso literario de la lengua finesa. Aunque la obra tuvo una buena acogida, su autor no quedó satisfecho de su trabajo, porque según él no reunía todavía las características epopéyicas en cuanto al volumen o contenido. La versión definitiva fue la edición segunda aparecida en 1849 con considerables modificaciones y agregaciones y con el título sin ningún subtítulo aclaratorio, de *Kalevala*, que es ni más ni menos la versión en castellano que ahora se ofrece al lector.

Inmediatamente después de su publicación en 1835, el *Kalevala* se convirtió en un símbolo de la identidad nacional, un símbolo que cumplía su misión aun en el caso de que la obra no fuera leída o ni siquiera entendida por la mayoría, a causa de su lenguaje basado en los dialectos carelianos. Y curiosamente nunca ha sido la obra más leída por los finlandeses, aunque sí una a las que más referencia se ha hecho, sobre todo en los momentos de la independencia de Finlandia en 1917, que estuvieron precedidos por un gran florecimiento cultural kalevaliano llamado «Carelianismo». Bien puede decirse que el movimiento cultural que el *Kalevala* suscitó desde su publicación aún perdura. Existe una literatura kalevaliana, una música kalevaliana, una pintura kalevaliana y, sobre todo, un «sentir» kalevaliano que impregna todos los ámbitos del espíritu nacional.

Todo poema nace sobre un mito, ya sea como interpretación de una realidad oscura, subterránea, irreductible a otros esquemas que no sean los puramente poéticos, ya sea como símbolo. Mito y poesía enclavados en los albores de la imaginación y de la capacidad expresiva del ser humano.

La elevación del mito a categoría estética es lo que explica la perpetuación en el tiempo de una obra artística, su valoración intemporal. Aquí, creemos, está el secreto de la permanente «actualidad» de las grandes creaciones, el *Kalevala* entre ellas, pero sobre todo en la inmutable, eterna profundidad de las raíces míticas donde se asientan y de las que absorben su sustancia.

Lo mismo vale decir para los mitos «colectivos» (aun manteniendo las distancias entre sus categorías estéticas)

que, eslabonándose a través del tiempo, resucitan su ardor una y otra vez bajo la ceniza de los días, clavan su repetibilidad, su unicidad siempre renovada en la memoria de lo universal. ¿No es verdad que los mitos kalevalianos responden a esas «primeras veces», a ese «estado auro-ral» que, desde orígenes desconocidos, guían los pasos de una raza, de toda la humanidad hacia un futuro siempre presente, en cuanto que nunca resuelto? ¿Qué otro significado tiene la incansable peregrinación de un viejo bardo labrador, capaz de fertilizar la tierra inculta, en cuya voz los sucesos cotidianos se transforman en canto germinal, o la forja por un herrero de la tapadera del mundo físico «cuando no tenía nada de nada, ni el más pequeño cabo de hilo», o el enfrentamiento de dos pueblos por la posesión de un ingenio-ídolo indefinido –el *sampo*– capaz de obrar los prodigios más maravillosos, o la utilización de los poderes mágicos –de las capacidades inconscientes que cada hombre lleva en su alma: no otra cosa es la magia–, o la invocación a los dioses propicios o a las fuerzas del mal, o la lucha incansable de una raza contra una naturaleza salvaje y hostil que le escatima o le niega los recursos primarios para su supervivencia?

Las hazañas –o antihazañas– de Väinämöinen, Ilmarinen, Joukahainen, Kullervo y compañía, que a veces se repiten con escasas variantes, cumplen una doble función: la primera, crear en cada autóctono la ilusión, el reflejo de que alguna vez existieron seres de su propia raza capaces de domeñar las fuerzas sobrenaturales o de servirse de ellas para realizar sus designios; la segunda, la formación de un espíritu colectivo de empresa común, de una aglomeración espiritual basada en elementos ét-

nicos, territoriales, lingüísticos, providenciales, etc., que responden a una idea primaria de nación.

Vamos a detenernos ahora en dos aspectos del «contenido» del *Kalevala* subyacentes en el discurso narrativo. Nos referimos a la lucha del hombre con la naturaleza y a la humanización o sacralización de los elementos de ésta como personajes reales o deidades.

La naturaleza del país donde se desarrolla el canto es por demás inhóspita. Un invierno casi inacabable, cruelmente frío y húmedo, hace extremadamente penoso el esfuerzo de los habitantes de la región por arrancar a la tierra y al agua, con tosca e insuficiente herramienta, los productos que necesitan para vivir.

En casi todas las grandes obras literarias de la Antigüedad, y aun de épocas más avanzadas, la naturaleza es paisaje supeditado a la acción. En el *Kalevala* la naturaleza es acción misma, o, por decirlo de otra manera, personaje principal. Como la naturaleza en el *Kalevala* es, como hemos visto, implacablemente violenta, como desencadena sus golpes con incontenible furia, salvo esporádicos brotes de apacibilidad en la corta pero intensa estación templada, transmite su violencia a los héroes. Cuando expongamos los sentimientos de los héroes kalevalianos, tendremos ocasión de comprobar cómo predominan aquellos que se alinean del lado de la violencia. Limitémonos por ahora a destacar un aspecto fundamental de la naturaleza presente en todo el canto, aspecto que ofrece una doble actitud, o, mejor, una interacción. Por una parte, el hombre se enfrenta a una naturaleza de fuerzas desproporcionadas a la que trata de vencer con su inge-

nio, con su rudimentaria técnica, o mediante el recurso a la magia o la apelación a las divinidades; pero la naturaleza es un adversario con el que lleva conviviendo desde el principio de los tiempos y cuyas potencias conoce; por eso trata de someterla, nunca de destruirla. Por otra parte, se siente fundido con ella, identificado con ella. En cierto modo, al sacralizarla se sacraliza a sí mismo como sujeto de ella, como esclavo suyo, pero también como dueño y señor.

El *Kalevala* humaniza la naturaleza, la anima, le da vida afectiva, pasional, la desanimaliza y desvegetaliza y desmineraliza. Así, se verán desfilar a lo largo del canto, a veces como protagonistas o interlocutores de extensos fragmentos, seres y elementos de la naturaleza tales como caballos, osos, lobos, alces, pájaros y peces en sus distintas variedades, árboles, bayas y flores que, además de estar dotados de la capacidad de expresarse con palabras, poseen y expresan sentimientos específicamente humanos: tristeza, alegría, amor, odio, miedo, valor, ternura, amistad, animadversión... Un águila, un cuclillo, un lucio, por ejemplo, pueden intervenir en el proceso narrativo desviando incluso el curso de los acontecimientos, condicionando las acciones de los héroes de carne y hueso. El sol, la luna, las estrellas, las nubes, los vientos, las tempestades, los crepúsculos, son mucho más que meros espectadores pasivos del drama.

Capítulo aparte merece la amplísima mitología kalevaliana, cuyos orígenes parecen ser, a veces, difíciles de establecer, sin que sepamos a ciencia cierta si se trata de divinidades convencionales de un primitivo paganismo «oficial», o si son el producto de la fantasía popular, o