



## *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 fines 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.

### *Verso y sentido*

En cuanto a lo segundo, el verso del *KALE-*

\* Se respeta en este Prólogo la ortografía utilizada por el autor desde 1991 (*N. del E.*).

VALA, que es el mismo que en la poesía fina tradicional, desde mucho antes de la empresa de Elias Lönnrot, venía empleándose, con rara constancia, 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 Ursula 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 texto, sino dotado del latido rítmico constante de sus enesilabos (que, en efecto, tienden a atener-

se al esquema de marca rítmica en las sílabas pares, rehuyendo el verso, demasiado chocante, con acento en 5.<sup>a</sup>), 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 Ursula 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 estraña 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 ó 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 constante 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 del 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.<sup>a</sup>), al

estilo de los *rythmi* medievales que habían derivado (como en definitiva también, en gran medida, el octosílabo castellano) de los trocaicos tetrametros 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 fina tradicional, aparecen versos ligeramente alterados, sea por catalexis, esto es, trancos 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.<sup>o</sup>) de «pies» de 3 sílabas, 'marcada / 2 no marcadas', he de añadir por mi parte algunas observaciones que, oyendo la ejecución de Ursula Ojanen, me han revelado que la supuesta escansión constante «a la trocaica» del verso finés no es verdad 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 fina.

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, consideró 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 extinción de la recitación tradicional) y que conozco sobre todo por la colección *Finnish Folk-poetry. 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),

liēneekö tálõssa tässä (Haava 52)

o bien

liētso päivän, liētso toisen (Tehtävät 10)

o indiferentemente con larga en antepenúltima:

tüli süuri Ūkon tüutsa (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

täivon käärella kájotti (Haava 5)  
hämpähillenj hájõovat (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

rikko rinnan neitosilta	(Tuli 9)
yhtehen yhyttyämme	(Kalevala I 15),
súulta súurukselliselta	(Alkusanat 20)
úuen kúun kúlettajaksi	(Kalavala 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 pít vällēli	(Luominen I 43)
káuvan áikaista kátsetta	(Luominen III 4),

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

ilmalla 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

ēi ole séppä sēn párempi,	
ēikā 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)
ēikā ílmaista íloa	(ib. L 500),

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

iski túlta ílmarinen	(Tuli 1)
áivoni ájattelevi	
láhteāni láulamāhan,	
sáa'anī sánelemāhan	(Kalevala 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*, *láulamāhan*), o 3.ª a partir de la postónica que marca ritmo (*sánelemāhan*), 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 aceptada 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 Ursula Ojanen ha querido recitarme, he podido apreciar una cierta posibilidad de separación de la ejecución 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  
 áivoni ájattelevi  
 lähteäni laulamahan,  
 sää'ani säänelemahan,  
 sukuvirttä suoltamahan,  
 lajivirttä laulamahan.  
 Sanat suussani sulavat,  
 puhe'et putoelevat,  
 kiellelleni kerkiävät,  
 10 hämpähilleni hájoovat.  
 Veli kulta veikkoseni,  
 käunis käsivinkumppalini!  
 Lähe nyt kanssa laulamahan,  
 sää kera säänelemahan,  
 yhtehen ýhyttyämme,  
 káhta'alta käytyämme!  
 Hávoin yhtehen ýhymme,  
 säämme toinen toisihimme  
 näillä ráukoilla rájoilla,  
 póloisilla Póhjan máilla.

(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.<sup>a</sup>, que Ursula 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:

Yks on nuori Joukavainen  
 toinen vanha Väinämöinen  
 ájoi tiellä västaksuten:  
 ráhis puuttu rákkehesen  
 vémmel vémpelen nénäh.  
 Siitä siinä seisottih.  
 Vesa käsvo vémpeléstä  
 háavat áisoista ýleni  
 pájupehko rákkehista.

- 10 Sanoi nuori Joukavainen:  
 "Kén on tiíolta páhempi  
 sen on tieltä siirtyminen."  
 Sano vanha Väinämöinen:  
 "Sános tárkkoja tosia  
 válehia muinosa."  
 Sano nuori Joukahainen:  
 "Tiian kúitengin váhäsen  
 énnemmáiset ýmmártelen:  
 tiian linnukse tiäsen  
 20 kíiskisen véen kálaksi  
 pájun puíta vanhimmaksi,  
 tiian kólkot kuókituksi  
 vuóret luóvuksi kókojon  
 káláhauat káivetuksi  
 síverret sívennetyksi."  
 Sanoi siitä Väinämöinen:  
 "Lápsen on miéli, váimon túnti,  
 éi oo pártasuun úrohon.  
 Úimat on kólkot kuókkimani  
 30 vuóret luómani kókoh  
 káláhauat káivamani.  
 Ólin miékin miessä siellä  
 úrohona kólmantena  
 seitsemántenä úrossa  
 káarta táivon kántaissa  
 piéltä ilmon pístäissä  
 táivoista táhittäissä  
 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 aquéllos que hasta el siglo pasado los cantaban al acompañamiento del *kantele*; pero provisionalmente doy por supuesto que esos recursos que en la recitación de Ursula Ojanen he podido oír son parte de procedimientos habituales para variar en la ejecución la escesiva 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:

póikkipuolin pólviileni	( <i>Alkusanat</i> 43)
énnemmäiset ýmmärtelen	( <i>Kilpalaulanta</i> I 18)
kún ei kúuta, áurinkoa	( <i>Kalevala</i> L 499);

es decir, con un cuadrísílabo de 1.<sup>a</sup> (tónica) larga, que así asegura (salvo lo que para la ejecución hemos visto: 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.<sup>a</sup> breve; las contravenciones son rarísimas; he aquí una que encuentro en la poesía tradicional:

káivät, pípit, káivät pápit (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

káivät, pípit, káivät pápit

(o marcando sobre 2.<sup>a</sup>, o también sobre 5.<sup>a</sup>), 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.<sup>a</sup> sílaba), no sólo no se evita el bisílabo final de 1.<sup>a</sup> breve, sino que es claramente favorito:

kúin áika tósín túlee	( <i>Alkusanat</i> 40)
viiimen liúskahti lihaan	( <i>Haava</i> 36)
vuóret luómaní kókoh	( <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

U ~	48 + 11	} 100 + 17
- ~	52 + 6	
U ~	113 + 14	} 180 + 18
U ~	67 + 2	
- ~	19 + 5	} 31 + 10
- ~	12 + 5	
UU ~	64 + 10	} 147 + 15
UU ~	83 + 5	
- ~	16	
UU   o UU	9 + 10	
(catalécticos)		
U ~	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 proba-

ble, atribuyo a uno u otro tipo; también 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 *óvie*, o con el diptongo en catalexis, *óvie*, 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 catelécticos o truncos de 8.ª sílaba y aquéllos otros que obligan a recitar pro trayendo 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 trasmisor 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 habían 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 re-  
tahilas narrativas de tono épico que habían en-  
contrado 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 manado, por  
así decir, de la lengua finesa misma y que fué por  
la lengua sin más como dictado «desde los oríge-  
nes 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 especulacio-  
nes, que reinciden al fin en una de las confusio-  
nes más vulgarizadas entre los cultos y que más  
ha contribuído a entorpecer el estudio así de las  
gramáticas de las lenguas como de las artes  
rítmicas: la confusión entre la cultura y el len-  
guaje, que está por debajo de los hechos cultura-  
les 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 volun-  
tades 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 reconocer-  
se una relación entre los tipos de verso vasco  
más fijos, si bien ricamente desarrollados y com-  
binados en el arte de los *versolari*, con los tipos  
de verso fijados en la himnodia eclesiástica lati-  
na, 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 versifica-  
ción de culturas, más o menos populares, in-  
fluyentes 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 tar-

de), 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.<sup>a</sup>, a veces en la última), contrastando a veces y otras no con la marca en impares de la 1.<sup>a</sup> parte, y tomando a menudo la forma llamada asimétrica, por división de palabras en 5 + 3 ó 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 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 cosa 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 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 estendido 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.<sup>a</sup> u 8.<sup>a</sup>, o ambas), seguida de una segunda de 7 con marca en penúltima, que alterna entre seguir la marcha «a la yámbica» (acento en 2.<sup>a</sup> y/o 4.<sup>a</sup>) y saltar a la dactílica (acento en 3.<sup>a</sup>); 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 tuyas (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 provinientes 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 tradiciones 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 fina, 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 rucas, 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 fina; 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 Elias 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 *Iliada*), 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 retahilas 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 'nacionalidades', 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 Ursula Ojanen y Joaquín Fernández por este regalo que nos han hecho.

*Agustín García Calvo*