

Universidad de Tartu
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Germánica y Románica
Filología Hispánica

La recepción de la selección de poemas *Kaneelist torn* de Federico García
Lorca en ámbito cultural estonio
Tesina de licenciatura

Autora: Mari Riistop
Director: Francisco Javier García Hernández

Tartu 2005

Índice.

Índice.....	2
Introducción.	3
1. La revolución poética de las vanguardias. El símbolo.....	8
2. Federico García Lorca.....	18
2.1. Vida y obra.....	18
2.2. Lenguaje y técnica poéticos de García Lorca.	27
3. La tradición poética estonia.	35
3.1. La tradición popular y el principio de la poesía artística.	35
3.2. El trasfondo socio-cultural de Estonia en el momento de la publicación de <i>Kaneelist torn</i>	43
4. Lorca en Estonia antes y después de la publicación de <i>Kaneelist torn</i>	49
5. La traducción como arte.	52
6. Ain Kaalep.	56
6.1. Biografía.	56
6.2. El canon poético personal de Ain Kaalep.....	57
7. El libro <i>Kaneelist torn</i> y la reedición, <i>Mu kâtes on tuli</i>	62
Conclusión	66
Resümees.	68
Apéndice 1. Poemas incluidos en la selección <i>Kaneelist torn</i>	70
Apéndice 2. Poemas de García Lorca en traducción de Ain Kaalep publicados en la selección <i>Peegelmaastikud</i> y en <i>Maailmakirjanduse lugemik</i>	71
Bibliografía.	72

Introducción.

La idea para esta tesina de licenciatura proviene de Javier García, quien consideró interesante que Jüri Talvet, en su libro *Hispanismo en Estonia*, veía necesario destacar que la selección de poemas lorquianos *Kaneelist torn*¹ (trad. Ain Kaalep, 1966, Eesti Raamat, Tallinn) fuera “un acontecimiento importante en el proceso renovador de la poesía estonia” en los años sesenta [Talvet 1996:13]. A continuación, el tema pasó por el tamiz del propio Jüri Talvet, a quien le debemos una amplísima parte de nuestra educación hispánica, no sólo por su actividad didáctica en la Universidad de Tartu sino posiblemente más por su labor de traducción, que en un contexto nacional estonio sin duda tiene mayor significación. Finalmente modificamos nosotros el tema y, como resultado, llegamos a la solución que se presenta en la portada de este trabajo: la recepción de la selección de poemas *Kaneelist torn* de Federico García Lorca en el ámbito cultural estonio. Talvet ha dicho que “si se considerase a la poesía de García Lorca un manual de poesía, en la presentación estonia de Ain Kaalep merecería el estatus de un manual de la traducción de la poesía.” [Talvet 1998:1319] No obstante, nuestro fin no era el análisis de los poemas de Lorca incluidos en la selección en cuestión sino la investigación sobre el trasfondo histórico-cultural en el que tiene lugar la publicación de este libro tan significativo.

Para familiarizarse con las condiciones en las que se publicó el libro *Kaneelist torn*, conviene empezar con una introducción a las transformaciones que conllevó el siglo XX respecto al lenguaje poético y su recepción. Como dice Webber, “las primeras décadas del siglo XX vieron un conjunto sin precedentes de cambios en las

¹ Traducido al español: “Torre de canela”.

convenciones de entendimiento en los campos de la ciencia (biología, física), la política, la filosofía, la tecnología y la psicología. [...] Sobre todo, el relativismo modernista supuso el derrumbe de las categorías absolutas y la redefinición de los conceptos de relatividad y de diferencias.” [Webber 2004:1-2] En la primera parte de esta tesina intentaremos ver, en qué sentido cambió la percepción del mundo del hombre moderno.

En segundo lugar, es imprescindible familiarizarse más con la persona de Federico García Lorca ya que “el autor y la seña de su nombre tienen un papel más sustancial en la poesía que en el resto de las obras; esta presencia constante del poeta es como una característica especial que ya de antemano valoriza el resultado, crea expectativas.” [Tart 1997:40-41]. En la segunda parte de este trabajo veremos quién era García Lorca, cómo se caracteriza su estilo poético y si los estonios habían tenido un contacto previo a la publicación de *Kaneelist torn* en 1966 con su obra. Aquí conviene destacar la apreciación profunda que tenemos al gran trabajo que ha realizado Tiina Talts en su tesina de licenciatura en cuanto a la bibliografía de la poesía española publicada en la prensa estonia. En la conclusión de su trabajo, Talts dice esperar que “las bibliografías podrían servir de valor práctico del presente trabajo y ayudar a los investigadores de la poesía española en el futuro.” [Talts 2004:70] Es una alegría ver que uno de los fines – y además, el fin práctico – de Tiina Talts se ha realizado, porque su trabajo en general y especialmente la bibliografía incluida formó una parte insustituible del proceso de la composición de este trabajo.

A continuación conviene profundizar brevemente en el concepto de la poesía tradicional estonia por tener ésta unos rasgos comunes bastante interesantes con la española y también para tener un conocimiento más profundo de cómo se ha percibido la poesía en esta parte de Europa. En las bellas palabras de Tiina Talts, la

poesía es “el espacio más honrado del alma de un pueblo” [Talts 2004:6] y la mejor oportunidad para ver la verdadera esencia de una nación. De ahí uno de nuestras finalidades más secretas: que nuestro trabajo también ofrezca algo a un lector extranjero, le dé a conocer el alma poética estonia, aunque sea muy superficialmente debido a las limitaciones que establece la extensión de una tesina de licenciatura.

Habría que conocer los antecedentes estonios de la poesía de autor para, una vez más, entender la visión lírica estonia. Este género tiene aún una historia bastante limitada, pero no carece de personajes de gran importancia tanto para la cultura estonia como, nos atrevemos a decir, para la poesía europea en general. El contexto cultural de la publicación de *Kaneelist torn*, en nuestra opinión, no necesita justificaciones para estar incluido en este trabajo por formar una parte integral de la publicación de este libro y su recepción.

Los autores del libro *Eesti kirjanduslugu*² dicen que la cuestión más esencial de los años sesenta en la poesía estonia era la contradictoria relación entre el verso *regi*³ tradicional con su estructura fonológica y el sistema de versificar indogermánico que se había tomado como préstamo; esta polémica supuso la reaparición de elementos del verso *regi* en la poesía de jóvenes poetas, por ejemplo Paul-Eerik Rummo o Kalju Lepik. En el mismo año 1966 incluso vio la luz un epos en verso *regi*: *Lauluema Mari*⁴ de August Annist que en aquel contexto tuvo una influencia importante [Eesti kirjanduslugu 2001:453]. La íntima relación que tiene la poesía lorquiana con la tradición nacional española junto con un lenguaje poético sin duda revolucionario y con mucho impacto en la poesía moderna en general conllevan el hecho de que, siendo además una de las primeras posibilidades para echar un vistazo a la mente hispánica (aparte de la poesía y el teatro clásicos españoles), aun treinta años

² “Historia de la literatura estonia”

³ Véase pp.35-36 del presente trabajo para una descripción

⁴ “Mari, la madre de las canciones”

después del fallecimiento del gran poeta su obra haya tenido una influencia tan destacable en la poesía estonia. O, como dice García-Posada, “Lorca tenía conciencia de haberse situado en un ciclo poético distinto y de la novedad sustancial alcanzada” [Lorca 1988b:17], lo cual convierte a su poesía en un ente atemporal.

Finalmente, la persona de Ain Kaalep es el espíritu creador que ha posibilitado esta experiencia cultural de la obra de Federico García Lorca a los estonios; por lo tanto sería imposible prescindir de una introducción a su biografía y sus métodos de trabajo, igual que a su canon poético personal. Kaalep entra en una etapa de la cultura estonia de libros y traducciones en la cual las primeras adaptaciones o más bien la poesía inspirada en la de algún autor extranjero y las traducciones a través de un tercer idioma se convierten en traducciones directas para las cuales ya tienen importancia tanto el autor del original como el traductor [Kronberg 2000:161].

Ain Kaalep era uno de los primeros traductores en Estonia (hay razón para creer que el primero) que empezó a acompañar a sus traducciones con ensayos introductorios de la vida y obra de los poetas cuya obra había traducido. Es un buen ejemplo de un traductor que cumple con la necesidad de profundizar en la poesía traducida en favor del lector, o, como dice Klaarika Kaldjärv, “traducir supone conocer la poética y la visión del mundo del autor. Es preciso realizar un análisis poético-conceptual en adición a un análisis lingüístico y estilístico.” [Kaldjärv 2000:55]

En el caso de traducir poesía acaso sea preciso resaltar más la persona del traductor ya que su papel en transmitir esta creación es tan sumamente insustituible, pero desde otro punto de vista tampoco se puede considerar un comportamiento apropiado publicar traducciones llevadas a cabo por un poeta (mediocre) en la misma colección donde aparece su propia obra, como también refiere Talvet [1998:1320]. De

este modo se merma la persona del Autor, o sea la persona que ha producido el texto original, y Kaalep por ejemplo ha optado siempre por publicar su poesía propia separada de las traducciones.

Pero en general, “no importa el principio del que parta una traducción: como un texto integral, emprende una labor independiente dentro de su nuevo espacio lingüístico y cultural. Abriendo alguno de sus significados previos, adquiere y crea a la vez significados nuevos que no tenía la versión original.” [Talts 2004:12] En este sentido, nuestro trabajo es como un prólogo a la selección *Kaneelist torn*. La gran labor de investigar la influencia que ha tenido en su contexto nuevo y el análisis de las traducciones todavía quedan por hacer y esperamos ofrecer un poco de información de apoyo para quien quiera emprender estas tareas en el futuro.

1. La revolución poética de las vanguardias. El símbolo.

En la actualidad sabemos que ya no hay nada nuevo en el mundo, todo lo nuevo es algo viejo bien olvidado, como decimos los estonios. Las personas son las mismas, las mismas sus emociones, los mismos sus sueños, pero su manera de relacionarse con su ambiente en base a lo que se sabe del mundo y del universo ha cambiado radicalmente durante los últimos ciento cincuenta años, o, en otras palabras, “una época es sólo un sistema. Es la relación de la característica con el sistema, o, enunciado de forma algo distinta, es la incorporación de la característica al sistema lo que hace a aquella renacentista, simbolista, etc.” [Bousoño 1981:11 (nota10)].

La evolución histórica sin embargo proporciona la ilusión de estar frente a algo que es completamente distinto de todo lo que se había visto antes, algo inconcebible (y, en verdad, en el momento, lo es. Que la historia se repite sólo se verá mirando atrás; es necesario estar un poco alejado de algo para poder ver su esencia verdadera, tener perspectiva). Esta ilusión de revolución es la causa del hecho de que la manera de expresión literaria característica de la época anterior parezca inepta y anticuada. “Así parece que cada cultura debe, en el proceso de su reproducción, continuamente volver a definir la poesía.” [Raud 1999:82]

Como es bien sabido y según dice, por ejemplo, Webber [2004:1-2], el principio del siglo XX significó una revolución en casi cada esfera de la vida: científicos y filósofos como Marx, Darwin, Nietzsche, Einstein o Freud (por nombrar sólo algunos y yuxtaponerlos muy al azar) cambiaron definitivamente la concepción del mundo moderno. La evolución de la tecnología y la asequibilidad de la educación llevaron estas nuevas ideas a la mente de las masas, cada vez más concienciadas en cada campo de entendimiento.

Los poetas, entonces, vieron como una solución la ruptura de toda norma poética, la imposición de un lenguaje que no es dominado por ningún otro factor excepto la mente del genio creador. “El arte europeo del principio del siglo XX inmediatamente aprovecha la posibilidad de tomar el lugar de un Dios declarado muerto, se inspira en los pensadores radicales que revaloran su función cultural e impugna las nuevas limitaciones que estos pensadores buscan imponer a dicha función.” [Webber 2004:3] Sin embargo, vemos muy acertado lo que dice Rein Raud:

El mecanismo biológico del conflicto generacional y la lógica de las revoluciones políticas se ha trasladado al proceso cultural y como resultado, la poesía de cada generación se ha visto obligada a destacarse en contraste con la generación previa. En sus esfuerzos de ser lo más anti-canónico posible, todos los movimientos revolucionarios han sido igual tan dependientes de las normas canónicas como lo habrían sido los tradicionalistas: éstos pretenden adherirse a lo normativo de su canon, aquéllos lo necesitan para poder romperlo [Raud 1999:87].

La revolución industrial empezó a transformar el mundo occidental ya durante el siglo XIX, momento en el cual empiezan a verse, en la poesía presente, los antecedentes de la citada revolución poética del siglo XX. Las nuevas ideas poéticas se iban desarrollando junto a la evolución de la sociedad y a las transformaciones que ésto suponía tanto para los poetas como para los lectores:

El intrasubjetivismo creciente de la cultura occidental toma, a lo largo del siglo XIX, formas distintas. Se manifiesta, por ejemplo, como impresionismo (“no importa el mundo objetivo; importa la impresión que éste nos produce”); pero también como esteticismo (“no importa el mundo objetivo y natural, sino el mundo intrasubjetivo, la *impresión* estética”). [...] si el arte es más que la naturaleza y que la vida, no podrá, sin incongruencia, concebirse como imitación de estas últimas [Bousoño 1981:317-319].

La aparición de corrientes como por ejemplo el creacionismo resulta muy lógica en este contexto, igual que la concepción del poeta como un dios. Y, como

siempre, ningún movimiento artístico aparece en un vacío ni de un vacío; por ende, al principio del siglo XX, “el horizonte más amplio se caracteriza por un diálogo particularmente agudo entre los requerimientos de objetos y métodos nuevos y tradicionales entre el ánimo iconoclasta de las vanguardias y las estrategias más recuperadoras del modernismo.” [Webber 2004:64]

Lorca no es un simbolista, por lo menos la mayoría de los críticos no lo consideran como tal (a quien Carlos Bousoño considera el primer simbolista es a Baudelaire, como ilustra en varias ocasiones con ejemplos de poemas [por ejemplo pp.113-116, OC]). Pero como el símbolo es un concepto base de la poesía y uno de los instrumentos cuya esencia más ha cambiado con las innovaciones vanguardistas y, como dice Bousoño [OC, pp.10-11], su uso está muy extendido y no se circunscribe exclusivamente al simbolismo, es preciso ver en qué sentido ha transformado el carácter de las imágenes y los símbolos poéticos respecto a la poesía tradicional. Aquí es imprescindible familiarizarse con el libro en adelante ampliamente citado, por no decir explotado, de Bousoño, *El irracionalismo poético (el símbolo)* [Madrid: Gredos, 1981]; en este trabajo recogeremos sólo una breve parte de esta obra tan detallada, la cual nos parece la más imprescindible e interesante para la comprensión del canon poético en cuestión.

Uno de los cambios más significativos que a su vez dio lugar a otras muchas transformaciones fue el concepto de entendimiento como tal. Para el hombre medieval, por ejemplo, era primordial el conocimiento de la materia de la que se hablaba, era preciso entender para emocionarse y a este fin también aspiraban los artistas. En cambio en la poesía contemporánea, primero llega la emoción y sólo después, posiblemente, el entendimiento (que, en realidad, tampoco es necesario para el fin estético que persigue la poesía contemporánea) [Bousoño 1981:23], de ahí la

definición del instrumento más difundido de la poesía y del arte modernos: “el irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto a portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción.” [Bousoño 1981:21]

La verdad es que cada palabra que oímos nos produce asociaciones, tiene connotaciones; la gran hazaña y desafío de la poesía nueva es saber anticipar la reacción de los lectores, lo cual supone un conocimiento muy profundo de la psique humana y el funcionamiento de las ecuaciones preconscientes. En ciertos casos, el símbolo es ya muy conocido, casi está lexicalizado, y por consiguiente es más fácil garantizar un resultado deseado, pero ésto a la vez devalúa al símbolo utilizado, o sea, “la irracionalidad va debilitándose, según los símbolos se repiten (pues tienen tendencia a repetirse).” [Bousoño 1981:49, nota 11] Pero también es cierto que los poetas modernos confían más en la inteligencia del lector y le conceden más libertad en la interpretación de la poesía; así tal vez sea inútil buscar una intención secreta en cada vocablo usado (aunque como ya hemos referido, García-Posada dice que Lorca tenía consciencia de la novedad e importancia social de su obra y la de sus coetáneos [Lorca 1988b:17] y no hay razón para dudar que él no era en absoluto el único).

El individualismo y racionalismo del hombre moderno en contraste con la supersticiosa e ingenua mente medieval parecen contradecir la evolución de la poesía que ha ido de la explicabilidad y comprensibilidad de la clásica (dejemos por el momento al lado la fantástica mítica que es característica de todas las tradiciones populares) a la explosión de metáforas inexplicables del siglo XX. ¿Por qué entonces se ha producido justamente ahora el irracionalismo? Carlos Bousoño ofrece una explicación bastante lógica:

Téngase en cuenta que si es cierto, como se piensa hoy, que en el hombre lo no racional (lo “irracional”) tiene gran importancia, reconocer esta importancia, dar a la irracionalidad el *sitio que le corresponde* en tantas actividades humanas, resulta de hecho un acto más racional que el opuesto. Ser consecuentes con la verdad es, sin duda, ir a favor de la razón y no al revés. El gran racionalismo del hombre de hoy, su gran individualismo es, pues, el causante del irracionalismo que caracteriza al arte contemporáneo [Bousoño 1981:88].

Webber opina que la poesía “posiblemente más que ningún otro arte dependía de la idea de la originalidad” y el avance de la tecnología y especialmente de los medios de transporte, la evolución de la prensa y la cultura de masas urbanas con la idea de que todo es a la vez efímero y reproducible significaba “un desafío excepcionalmente audaz, por no decir una amenaza” para la poesía [Webber 2004:63]. En este contexto es comprensible la necesidad de buscar métodos nuevos para contestar a este desafío.

Pero veamos en qué más se diferencia nuestra percepción del mundo de la de nuestros antepasados. Para la mente medieval (usando este adjetivo en esta ocasión como opuesto a ‘moderno’), también existía el simbolismo, en muchos casos de origen religioso o basado en semejanzas visuales. No obstante, que al irracionalismo moderno se le considere ilógico y difícil de captar para la mente, no significa que en la antigüedad la gente pensara, en efecto, que el símbolo era efectivamente la realidad que simbolizaba – que el pelo rubio fuera de oro o que las manos blancas de las doncellas fueran de nieve; todo lo contrario:

la identificación establecida en la imagen o metonimia tradicionales implica, pues, el escepticismo lector, la ironización del enunciado igualatorio [...] necesitamos, insisto, haber desacreditado antes la literalidad del sintagma que se nos propone (“mano de nieve”) por ser éste absurdo, y haber entendido el término imaginario (“nieve”) no como la realidad así denominada, sino, añadamos ahora, como un mero adjetivo del otro término que, en cambio, aparece como real [Bousoño 1981:225].

En otras palabras: “B [el símbolo] posee zonas no coincidentes con A [lo simbolizado] (si todas fuesen coincidentes con A, no tendría sentido hablar de B: B no sería B, sería A).” [Bousoño 1981: 232] De ahí que no podamos decir que el hombre del siglo XX (y del siglo XXI) tenga *más* imaginación que sus antepasados (como a uno se le podría ocurrir pensar), sino que posee una imaginación bien distinta, también alterada por la cantidad y carácter variadísimos de la información que le rodeaba en su vida cotidiana. La difusión de la educación y los medios de comunicación de masas habrán aumentado considerablemente la cantidad de asociaciones que puede tener una persona respecto a cualquier concepto y de tal manera se hacen más concebibles incluso las más atrevidas metáforas o comparaciones. También en ellas, puede existir “algún resto de parecido real (es decir, lógico) entre los dos miembros de la ecuación metafórica”, si el poeta se desinteresa “del parecido físico inmediatamente reconocible por la razón, para aumentar, en cambio, la semejanza emocional entre las dos esferas de la imagen”, es decir añade algún matiz irracional que evoque nuevas asociaciones en la mente del lector [Bousoño 1981: 65-67].

Haber establecido que el simbolismo en sí no es un invento de la poesía moderna y que antes, el hombre también tenía una imaginación vívida y expresiva, no obstante no significa olvidar que, durante los siglos anteriores al XX, sí era diferente la manera de percibir el mundo; en especial, el cambio. Para nuestros contemporáneos es algo habitual que todo se cambie con un paso vertiginoso y es muy lógico, teniendo en cuenta la historia universal de, digamos, los dos últimos siglos. Pero para la mente medieval, “el mundo no *debía* cambiar; el cambio era, en consecuencia, un error moral, un desorden, un contrasentido, una monstruosidad que contradecía a la

naturaleza, torciendo y desbaratando la manifestación normal de las cosas: se trataba, en definitiva, de *un abuso*, insisto, que se hacía preciso corregir.” [Bousoño 1981:263]

Desde este punto de vista, la percepción universal del hombre se ha transformado en conceptos que se podrían considerar básicos. Tiene una libertad mayor que ya de por sí debería conllevar el espíritu arriesgado que busca para todo un sentido personal. La brevedad expresiva moderna está al servicio de esta misma finalidad por dejar abiertas todas las vías de la imaginación y convertir al arte en una cooperación extraordinaria, e irrepetible, entre el artista y el receptor. Por otro lado la afición medieval a agotar todas las posibilidades de comparación y enumeración para establecer una idea, parece ya del todo supérflua porque ahora se tiende a ir más desde el todo a las partes y no al revés como hacía el espíritu medieval [Bousoño 1981:266-267]. Si se nos dice que un puerto estaba lleno de alas blancas, esta imagen nos deja considerablemente más independencia que al decir que en el puerto había gaviotas, albatros y otras aves marinas, igual que bergantines, fragatas, queches, balandras y otros barcos; y, como sabemos, hoy la libertad se valoriza más que nada. Además, en esta imagen la expresividad está mucho más condensada, lo cual constituye una de los objetivos del lenguaje de nuestro tiempo.

El caso extremo de esta condensación expresiva es el de la elipsis, tan característica de la época de la que estamos hablando; a la misma finalidad del “hermetismo y la desrealización de todo el conjunto” también sirven cada metáfora y símbolo, igual que la metonimia [Lorca 1988b:45-46]. El mencionado hermetismo, al hacerse más conocido y habitual, trae consigo la sospecha de que cada palabra tiene un significado oculto, que el texto se resiste “a comunicar a sus lectores ciertos contenidos reprimidos” [Wahnón 1991:157]; esta tendencia es también un fruto de la introducción del psicoanálisis freudiano en la mente europea. Este contenido

reprimido sin duda existe para cada lector, pero sí es cuestionable si es intencionado por parte de su creador o no; sin embargo esto es un tema para otro trabajo mucho más amplio en este campo (sea éste la psicocrítica u otra materia).

García Lorca ha caracterizado con mucho acierto el proceso creativo: “La poesía es otro mundo. Hay que cerrar las puertas por donde se escapa a los oídos bajos y a las lenguas desatadas. Hay que encerrarse con ella. Y allí dejar correr la voz divina y pobre, mientras cegamos el surtidor. El surtidor no.” [en *Epistolario*, ref. Lorca 1988b:24] Si dentro de la prisa cotidiana, el lector tomara el tiempo para hacer lo mismo, su experiencia intelectual podría llegar a unas alturas de otra manera inalcanzables.

Tomarse el tiempo necesario para pensar en la emoción que dentro de nuestra alma suscita cada imagen sin duda vale la pena, pero desde el punto de vista teórico, el simbolismo o la irracionalidad se pueden dividir en dos categorías [Bousoño 1981:24-28;110]: primero, el simbolismo de realidad o lógico que presenta una imagen heterogénea que significa lo que significa, pero tiene unas connotaciones inesperadas; es decir, la propiedad imaginaria que se concede a la realidad poética no es imposible en un sentido realista, pero sí poco probable. Segundo, se puede distinguir el simbolismo de irrealidad o ilógico que nos emociona, pero el significado que pueda tener queda “escondido entre los pliegues de la emoción”. En este segundo caso la propiedad imaginaria concedida a la realidad poética es verdaderamente imposible en un mundo físico y real. Las referencias de las imágenes irracionales a la realidad objetiva son, o inexistentes como en el caso de la irracionalidad del segundo tipo, o “se colocan en un ininteresante segundo plano” como en el simbolismo de realidad, o sea del primer tipo; esta carencia o irrelevancia del contacto con la realidad

y la importancia de la emoción personal es lo que hace del símbolo moderno una expresión de la intrasubjetividad de nuestra época [Bousoño 1981:90].

Una de las innovaciones poéticas de las vanguardias era el uso de la jitanjáfora que está íntimamente ligada al discurso creacionista. Es preciso tener “una apoyatura conceptual” para convalidar a la jitanjáfora, es decir, puede añadir valor a la poesía si cumple a un poema en otros aspectos, digamos, comprensible [Bousoño 1981:46], pero su uso como una parte inseparable de la corriente creacionista y también separadamente se vio temporalmente bastante limitado, y ello tiene una explicación sencilla a la luz del requerimiento emotivo que establecimos más arriba:

La jitanjáfora no puede evocar emociones porque no evoca asociación alguna; un carácter onomatopéico lo haría posible, pero “se precisa que la forma acústica *se adecúe*, de alguna manera, al correspondiente significado lógico, *que, por consiguiente, ha de existir con carácter previo*. Y como la jitanjáfora, por definición, carece de él, habríamos de llegar, contra nuestras anteriores suposiciones, a la desilusionadora conclusión de la imposibilidad poética de esta figura retórica [Bousoño 1981:43-44].

Leer un texto que consiste exclusivamente de jitanjáforas sería a nuestro pensar parecido a leer en un idioma desconocido, pero en este último caso casi siempre se produce una imagen basada no sólo en la calidad estética de las palabras por sí incomprensibles sino también las asociaciones que produce la similitud visual y acústica con su propio idioma u otro que se conozca. En cierto sentido, las selecciones de textos poemáticos bilingües (las que además de la traducción incluyen el original) también cumplen con este criterio de placer estético, aunque su fin primordial pueda ser diferente.

La poesía por sí aspira a alcanzar unas esferas más altas de las que están a nuestro alrededor y forman el mundo real, esta es la razón por la cual se la ha usado tan habitualmente al servicio de la religión, pero esta elevación espiritual no

necesariamente tiene que tener un carácter religioso aunque tienda “hacia un modelo metafísico o mesiánico” como lo hacen las vanguardias [Webber 2004:14-15]. Se podría decir que esta aspiración es suprarreligiosa, es mucho más universal que cualquier doctrina clerical y “tiende, voluntariamente, hacia lo cósmico.” [Lorca 1990:16-17] Por ello, el carácter básico de la poesía es inalterable porque “el lenguaje poético más que instrumento de expresión es ante todo instrumento de búsqueda de lo que se encuentra más allá de la fachada de las cosas y de los hechos.” [Lorca 1990:20]

2. Federico García Lorca.

2.1. Vida y obra.

Los datos biográficos de García Lorca son bastante fáciles de encontrar, están incluidos en una multitud de antologías, selecciones de poemas y manuales de literatura para estudiantes.⁵ Es interesante mencionar que en un manual de literatura del siglo XX de la enseñanza secundaria estonia [Talvet 1999], de un total de 367 páginas (teniendo en cuenta las dedicadas a ejercicios, que son bastante numerosas) a García Lorca se le ha dedicado un ensayo de seis páginas (pp.323-328) más algunas referencias en otras partes del libro. Se empieza diciendo que el poeta granadino tenía “el talento poético de mayor brillantez en la impactante generación del veintisiete de la poesía española”. A la generación del veintisiete también se le concede un poco de espacio, en dicho manual, se caracteriza a sus poetas por tener “en común la búsqueda filosófica, la concordancia con los ritmos de su época”. Se resalta que cada uno de los poetas españoles pertenecientes a esta generación tenía un estilo personal marcado y único, que en ningún caso “implicó una imitación ciega de las teorías surrealistas” con las que tenían, en ocasiones, un estrecho contacto. Pero en todo caso es bastante obvio que a García Lorca Talvet le considera el representante más importante de la generación del veintisiete.

Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros cerca de Granada el 5 de junio de 1898. Estudió en Granada y a partir de 1920 en Madrid, donde ya de estudiante conoció al pintor surrealista Salvador Dalí, a Luis Buñuel y a otros personajes importantes de la vida cultural española de su época. Una de sus amistades más relevantes en cuanto a la promoción de la tradición popular es la que tenía el

⁵ En nuestro caso, hemos utilizado los libros *Maailemakirjandus II* [Talvet 1999], *Antología de la literatura española del siglo XX* [Ramoneda 1988] y *Kaneelist torn* [Kaalep 1966] además de los datos referidos.

poeta granadino con Manuel de Falla (curiosamente a este personaje Talvet no lo menciona). El primer libro publicado de Lorca fue *Impresiones y paisajes* (1918), una obra “en prosa poética” [Ramoneda 1988:444]. *Libro de poemas* (1921) le “consiguió una atención amplia” pero la fama verdadera llegó con *Romancero gitano* (1928) [Talvet 1999:323-328].

Andrew A. Anderson divide la vida creativa de Lorca en las siguientes cuatro fases literarias: “la *juvenilia* y los primeros libros (1916-1920)”, la siguiente fase que definiría como de “un pleno dominio simultáneo con una inquietud experimental (1925-1928), la paréntesis o la cumbre, según el punto de vista, neoyorkina (1929-1930), y los últimos años de su vida, cuyas fechas coinciden casi exactamente con la etapa de la Segunda República antes de la guerra civil (1931-1936).” [Lorca 1988a:11]

Uno de los libros más destacados de García Lorca es *Poema del cante jondo*, empezado en 1921 pero publicado 10 años después. Lorca dio una “expresión definitiva” al cante jondo “sobre el subsuelo de la centenaria tradición peninsular.” [Lorca 1988b:18] y es difícil sobreestimar su trabajo en la promoción de las tradiciones andaluzas y españolas. Las canciones infantiles le sirvieron de fuente de inspiración por primera vez en la composición de *Canciones* (1921-1924) e incluso “flotando en un espacio temporal filosófico más abstracto” no perdía el contacto con su base auténtica en la tradición [Kaalep 1966:152].

El libro quizás más conocido y en su época más exitoso de Lorca es *Romancero gitano* (1924-1927). “El proceso de preparación del texto definitivo” del *Romancero* debe mucho a Rafael Martínez Nadal quien ayudó a Lorca a ordenar sus manuscritos, y poner los poemas en limpio, porque el poeta estaba “exasperado ante su incapacidad práctica para preparar el texto.” [Lorca 1988b:14] Componiendo los

romances de este libro, “plan, personajes y mundo – una Andalucía dominada por la Guardia Civil – se han impuesto de modo definitivo en la mente del autor.” [Lorca 1988b:12]

El *Romancero* se basaba en muchos sentidos en los romances antiguos españoles (aspecto que trabajaremos en la siguiente parte de nuestro trabajo), pero una mera reproducción del Romancero viejo no le habría concedido tanta atención. “Lo nuevo está en el lenguaje, sobre todo en la adjetivación y en las metáforas, tan deslumbrantes como herméticas, de una audacia desconocida en la poesía popular.” [Ramoneda 1988:445] “El libro se publica en julio de 1928 [...] El éxito fue fulminante.” Con el éxito, Lorca empezó a dudar de su decisión de jamás volver a tocar el tema gitano y, de hecho, ya estaba componiendo un par de romances nuevos, pero “desistió del empeño” para no repetirse y por el carácter “algo equívoco” del éxito del *Romancero*, “aclamado por muchos, con el riesgo de la trivialización, y acerbamente criticado por el vanguardismo radical” [Lorca 1988b:15]. Que se diera importancia excesiva a la gitanería le molestó considerablemente a Lorca, no quería que se le juzgara sólo a partir de un tema y que se le considerase “poeta salvaje” [Lorca 1988b:51].

Dada su formación y extracción social es comprensible la preocupación del poeta cuando críticos y público consideraron su obra cercana a la literatura costumbrista, la cual sólo se centraba en tópicos y tenía poco que ver con la sutil mezcla de “las preocupaciones existenciales del autor”, con “Andalucía, lo gitano y el canto jondo” en un sentido ancestral y profundo. El neopopularismo de Alberti, su compañero de generación, “exquisito, viene de los cancioneros renacentistas; el del poeta granadino se nutre de raíces bastante más antiguas.” [Lorca 1988b:19] Según

destaca Menarini, la finalidad de Lorca era siempre la supresión de lo pintoresco, o sea lo contrario a la de los costumbristas [Lorca 1990:17].

Durante su vida se publicó un total de siete ediciones del *Romancero* (la primera inclusive), “un éxito sin parangón entre los poetas coetáneos [...] Esta recepción del *Romancero*, tan contundente, desmiente por sí sola las no bien intencionadas “teorías” sobre la auténtica calidad de Lorca, que circularon tras su muerte y han llegado hasta nuestros días.” [Lorca 1988:15-16] Éxito de venta, en nuestra opinión, no necesariamente equivale a calidad, pero el consumo en masa basado en la manipulación por la publicidad y por la prensa casi no existió en aquella época, por lo menos en la extensión que se puede ver hoy. Además, como destaca Tart en varias ocasiones, los estonios son bastante únicos por su extendido amor a la poesía en todas las clases sociales; en España, igual que por otras partes, sería un poco más elitista la poesía, y por ende el impacto que tenía Lorca sobre la sociedad española en su totalidad es aun más destacable.

El poeta que tradujo a García Lorca al estonio, Ain Kaalep, ha dicho que “es difícil decir qué es lo más característico de su obra, la incesante alegría de experimentar o la ininterrumpida conexión con las tradiciones, con la canción popular de su querida Andalucía (con el cante jondo y los romances), sin duda también con la lírica barroca; posiblemente es todo esto y algo más - lo que hace un par de siglos, en falta de una mejor palabra, se empezó a llamar genio...” [Kaalep 1980:285] La afición lorquiana por otro genio español, Góngora, es bien conocida y la destacan también Kaalep y García-Posada, quien dice que Lorca consideró a Góngora el “padre de la poesía objetiva, creador del sentido moderno de la metáfora, que consiguió elaborar una obra poética capaz de resistir la erosión del tiempo.” [Lorca 1988b:22]

Una de las características más gongorinas en la poesía de García Lorca es el hermetismo, una expresión de la “voluntad desrealizadora” del poeta. Este hermetismo se explica al saber que Lorca consideraba que su palabra tenía “poder autosuficiente” [Lorca 1988b:30]. A la vez, lo que cabe resaltar es el contacto íntimo que tiene su obra con la realidad de España de las primeras décadas del siglo XX. “Esta autenticidad ambiental adquirió en la poesía una calidad hasta oníricamente visionaria, en ocasiones se le concedió incluso la fuerza de un símbolo político como en el “Romance de la guardia civil española” que tiene los aires de ser un mal agüero de una época en la cual se pisotearía la vida, la creación y la alegría.” [Kaalep 1966:153-154] Esta sensación y este aire son tristemente familiares a los estonios. Jüri Talvet llama a esta actitud creativa o filosofía *telurismo trágico* que compara con el lenguaje poético de uno de los creadores estonios más mitificados y martirizados, Juhan Liiv, aunque la vida de Liiv era bastante diferente de la de García Lorca⁶. Este telurismo trágico significó para Lorca, y la verdad es que también para Liiv, “un conflicto trágico tanto con la norma social como el aparato de poder estatal.” [Talvet 1998:1316-17]

En junio de 1929, después de una breve estancia en Granada, Lorca fue a los Estados Unidos para estudiar, más precisamente a Nueva York y a la Universidad de Columbia. Volvió a España en junio de 1930, después de una estancia de tres meses en Cuba [Ramoneda 1988:444; Lorca 1990:12]. Este viaje tuvo repercusiones sustanciales en su manera de ver la vida y, como consecuencia, en su lenguaje poético. Ya, anteriormente, el poeta se había destacado por unas convicciones políticas de izquierda y el contacto con aquel caos capitalista urbano le produjo un hondo impacto. No obstante siempre mantuvo su obra artística separada de la política,

⁶ Véase el apartado 3.1. del presente trabajo, pp.39-40.

como refiere por ejemplo Talvet [1998:1317]; Ramoneda a su vez llama “notoria” a su “escasa afición por la política”, afirmando a la vez que Lorca era “un decidido defensor de la República”, lo cual finalmente le costó la vida al estallar la guerra civil en 1936. En aquel momento estaba en Granada; le detuvieron y, poco después, el 18 de agosto de 1936, fue fusilado. Además de las razones políticas, también era “contradictoria” su religiosidad [Lorca 1988b:72], lo cual tuvo una influencia desfavorable en aquel contexto sociopolítico.

Pero volvamos a la estancia en Nueva York y sus repercusiones. El promotor del viaje había sido Fernando de los Ríos, que también acompañó al poeta y era un convencido socialista. Los poemas de aquel año dieron como fruto el libro *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y, aunque se puede decir que Lorca nunca se rebajó a la poesía propagandista, su ideología personal, como también es muy lógico, sí tenía reflejos en su obra poética. Menarini apoya esta idea: “El plano ideal-espiritual y el plano social aparecen siempre estrechamente unidos en la visión americana de Lorca, y opino que esta relación deriva no ya de una concepción religiosa, sino de una concepción socialista que el poeta tenía en aquellos años. Ello amplía la lectura de este libro extraordinario hacia un plano político en sentido lato.” [Lorca 1990:24]

El libro *Poeta en Nueva York* ha suscitado una gran polémica por la diferencia evidente que tiene en comparación con los otros libros de Lorca tanto por los temas como por la estructuración. Kaalep explica que

tiene un contenido y un estilo extremadamente diferentes de los previos romances gitanos. Las imágenes de los poemas neoyorquinos vecinas al surrealismo parecen reflejar la absurdidad esencial de la metrópolis capitalista; el tono se convierte en propiamente whitmaniano al ferozmente proclamar el poeta un derrumbre inevitable para el estilo de vida inhumana de este infierno de civilización [Kaalep 1966:155].

Sin embargo, *Poeta en Nueva York* no es “una divisoria entre un antes y un después, como gran parte de la crítica pensaba hasta hace poco tiempo”, es una evolución lógica del lenguaje poético de Lorca a la luz de sus experiencias personales, también en el plano de las metáforas [Lorca 1990:19].

La crítica apasionada de la vida estadounidense, o sea capitalista, será una de las razones por las que se dejó publicar en la Estonia soviética de los 1960 la poesía de un poeta que, aun no incurriendo en la política, siempre mostró su desprecio hacia la autocracia y la supresión de los derechos humanos. Seguramente es la razón para incluir poemas de este período creativo de García Lorca, además de ser llamativos ejemplos de su evolución poética y su estado mental durante la estancia en Nueva York.

Al volver a España, García Lorca era ya un poeta y “dramaturgo poético prolífico”, reconocido y celebrado y, desde 1931 hasta su muerte en 1936, realizó una actividad muy activa en variadísimos campos de la vida cultural de su país, fue

recitador, conferenciante, activista cultural, animador y director de un teatro estudiantil, colaborador de un club teatral, adaptador de varias comedias clásicas, director de escena, músico, pianista, armonizador y compositor. De importancia especial son su colaboración en la labor de los Comités de Cooperación Intelectual, todo el proyecto y sus logros concretos con *La Barraca*, y su dirección del montaje, según cálculo reciente, de unos veintiocho estrenos (comerciales, artísticos, experimentales, estudiantiles, etc.) [Lorca 1988a:12-13].

Aquí cabe aclarar que, como destaca Anderson, Lorca era (es) dramaturgo importante, sobre todo desde 1930, y su obra teatral es de sumo interés; sin embargo, con lo amplia que es la obra lorquiana hay que establecer ciertos límites y en el presente trabajo hemos enfocado nuestro objetivo en dar una idea de su poesía. No nos hemos olvidado de su obra teatral, todo lo contrario, pero ya es un tema

completamente independiente y merece mucha más atención de la que se podría soñar con incluir aquí y ahora; por lo tanto dejamos esta importante parte de la obra de García Lorca para ser separadamente descubierta por cada aficionado a su obra. Tampoco se han mencionado todos sus libros de poemas, sólo los que más polémica han suscitado.

Lorca solía preparar la publicación de sus libros de poemas durante largo tiempo, repensarlos y recomponerlos más bien que publicar ediciones nuevas y corregidas. También tenía la costumbre de recitar los poemas en tertulias antes de su publicación y enviarlos a amigos para que los leyeran y le dijeran qué pensaban; ésto puede servir a la finalidad de convertir los libros en un conjunto de clara unidad. Menarini dice tanto del *Romancero gitano* como de *Poeta en Nueva York* que los dos libros “rechazan detenerse en la superficie de las cosas y de los sucesos, e intentan trascenderlos para penetrar en las razones profundas, es decir, para convertirse en “hecho poético” y “visión abstracta”. Y a ambas, en fin, precisamente porque no presentan escenas pintorescas o folclóricas de una realidad determinada, Lorca las considera no ya como conjunto de poesías sino como poema.” [Lorca 1990:18-19]

Otra obra monumental que efectivamente es un solo poema que consta de varias partes surgió de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, celebrado torero y buen amigo de Lorca, en Madrid, el 13 de agosto de 1934 [Lorca 1988:61]. El *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* “es el escenario de la lucha entre el ser y la nada, desplegada en torno a la víctima.” Dentro de una “riqueza de dimensiones, la obra se acoge a un canon genérico preciso: la *elegía funeral*. Todos sus elementos se dan cita en ella, a excepción del *ubi sunt*: presentación del acontecimiento; lamento; invitación y magnificación del llanto; panegírico y consolación.” [Lorca 1988b:67] Una vez más, Lorca empleó la tradición cultural occidental en la composición de un poema

profundamente moderno y el resultado es algo que García-Posada considera “el poema más completo de Lorca” por representar “la plena integración de todos los elementos de su universo, la síntesis de todos sus sucesivos registros estilísticos. El orbe andaluz ha pasado por el tamiz del mundo neoyorquino: de ahí esa cosmicidad del poema” [Lorca 1988b:71-72].

A la publicación de *Poeta en Nueva York* siguió, entre el resto de la obra lorquiana, también el libro *El diván del Tamarit* (1936), un cuerpo de poemas titulados casidas o gacelas que “se integran plenamente en el cuerpo de la obra lorquiana, por las muchas características en común, más bien que cuadrarse en el *corpus* árabe-andaluz, donde, por ejemplo, la metáfora brillante se valorizaba por sí misma, como una joya independiente, y no como una parte orgánica, estructural, en el texto completo.” [Lorca 1988a:18] La verdad es que en esta ocasión Lorca sólo se sirvió de las formas poemáticas tradicionales en sus títulos, pero ello no quiere decir que la colección *El diván del Tamarit* no tenga una conexión estrecha con el mundo árabe de Granada, el alma de Lorca. Con este libro, “lo árabe toma su sitio al lado de lo popular (rural, pueblerino), lo gitano y lo romano en los entusiasmos de Lorca y en su cala en los orígenes y lo válido y valioso de la cultura andaluza, algo con que la mayoría de la gente había perdido contacto.” [Lorca 1988a:22] Porque, por encima de todo, más que un hombre moderno o un ciudadano mundial, Federico García Lorca era un granadino.

2.2. Lenguaje y técnica poéticos de García Lorca.

He llegado a sospechar en secreto si el pueblo estonio posee un instinto poético muy superior al de nuestros poetas y críticos. Durante mi vida creativa, ya de considerable longitud, he adquirido de los anticuarios más o menos la totalidad de los libros en estonio que me interesaban. Una de las pocas excepciones que no logré encontrar durante un largo tiempo fue precisamente *Kaneelist torn* de García Lorca. De hecho me he fijado en que la cantidad de tiempo que tarda la poesía estonia de calidad, y casi el total de la poesía traducida, en desaparecer de las librerías es extraordinariamente restringida. [...] No creo en absoluto que el trágico final de la vida de uno de los líricos más grandes del siglo XX y el contiguo mito hayan contribuido al éxito de venta entre nuestro público; aquí, a diferencia de Finlandia, Rusia o una multitud de grandes países del Occidente, el aparato estatal nunca abusó de este mito [Talvet 1998:1316].

La afición por la poesía y por los libros es algo que llena de orgullo al pueblo estonio y para la identidad nacional es muy importante ser “una nación de cultura”. Además, se puede declarar, como lo hace Indrek Tart, que “en el caso de los libros de poesía, tenerlos uno en su biblioteca personal es más importante que en el caso del resto de la literatura (artística)” [OC, p.35]. Es una opinión suya muy personal; habrá muchas personas que estén de acuerdo con él, de la misma manera que habrá muchos que muestren desacuerdo, pero es una de las posibles explicaciones para esa dificultad que tenía Jüri Talvet de encontrar el libro *Kaneelist torn*. Otra más es la cantidad menor en que se publican los libros de poesía, en comparación con los de prosa. Sin embargo hay otros factores, incluso más significativos, que influyen en el éxito de un poeta. ¿Qué recursos retóricos y estilísticos usó García Lorca para alcanzar una fama tan universal? Obviamente no son sólo los estonios quienes le tienen mucha apreciación.

La influencia quizás más discutida e importante es la de la tradición popular española. En el manual *Maailmakirjandus II*, Talvet sostiene que

mientras los dramas de García Lorca presentan inclinaciones clasicistas (por ejemplo la unidad de tiempo en *La casa de Bernarda Alba*), la poesía lírica del poeta fue inspirada y apoyada por la abundante tradición de la canción popular medieval española. La originalidad intensa de los poemas lorquianos parte precisamente de una fusión de los ritmos y la sensibilidad espontánea de la canción popular con las metáforas surrealmente audaces [Talvet 1999:323-328].

También son indiscutibles las influencias de la literatura clásica española (Cervantes, Calderón, Tirso), pero el poeta “concentra y allega tanta *información cultural* que el rastreo de fuentes resulta particularmente delicado.” Además de los romanceros y los cancioneros antiguos y el patrimonio literario de autor de la península Ibérica, Lorca conocía muy bien la tradición oral andaluza en la totalidad de su variación y en particular “debió de tener acceso también a una corriente muy particular: la del romance de contrabandistas, que aún circulaba en su época.” [Lorca 1988b:33-34]

En cuanto a la temática se puede decir que, ya para el tiempo de Lorca, la actitud literaria se había transformado del todo; el tema había cedido su “papel principal en la realización creadora. Su función es, incluso cuando no lo parece, secundaria. Se limita a servir de *medio* o mero soporte a las emociones [...] no es el tema el que busca ahora la adecuada emoción, como tradicionalmente sucedía, sino que, al revés, es la emoción quien se echa a la calle en busca del tema adecuado.” [Bousoño 1981:152-153] Teniendo esto en cuenta es inútil hablar de cualquier poeta moderno como el de tal o cual tema, por ejemplo tachar a García Lorca de poeta salvaje, “el gitanillo” por sólo uno de los temas entre varios que aprovechó, cerrando los ojos al estilo, al mensaje y, sobre todo, al resto de su lenguaje.

No estamos diciendo que los temas no tienen importancia, sin duda no es el caso de la poesía de García Lorca. O si Bousoño de verdad sugiere que los motivos y los temas que constituyen, en efecto, lo lorquiano, son básicamente insignificantes, nos reservamos el derecho de disentir. Lo difícil de la temática poética moderna es que “hay que leer entre líneas porque la intención simbólica está agazapada. Es claro que los símbolos funcionan contextualmente; de ahí que resulten falsas esas lecturas que tienden a establecer valores fijos (luna o color verde = muerte).” [Lorca 1988b:45] Como ya hemos resaltado varias veces, se ha convertido en lo más importante de la poesía la emoción que producen las imágenes poéticas y “para el agudo intrasubjetivista de la época, todas las cosas son impresiones, todas se dan cita en el yo; todas son expresiones de mi intrasubjetividad.” [Bousoño 1981:151]

Esta intrasubjetividad da una explicación a la necesidad de expresar el cauce del pensamiento que hace de toda obra literaria “un flujo, pero un flujo circular, casi en círculos concéntricos, donde toda idea, toda imagen, antes o después vuelve a aparecer, y lo hace con un recorrido que abarca cada vez con mayor amplitud tanto lo singular como la totalidad.” [Lorca 1990:28] No es entonces de extrañar que se vuelvan a repetir imágenes, acontecimientos o personajes y que las líneas entre el presente, el pasado y el futuro, entre lugares visitados y ajenos o lejanos se hagan borrosas. Pero la confusión produce melancolía y ésta es especialmente visible en *Poeta en Nueva York*; esta miseria es supuestamente en general una característica de la poesía vanguardista urbana [Webber 2004:16].

Es éste el lenguaje poético que domina García Lorca: “la intervalencia de todos los planos de lo real, su combinación exhaustiva, la animación y aun el animismo dotan a estas imágenes [lorquianas] de una irreductible singularidad. Es raro que la brillantez de la dicción se produzca a expensas del sentido.” [Lorca

1988b:43-44] No se intenta engañar al lector con la incomprendibilidad sino que se expresa lo cotidiano que es lo que ocupa la mente de cada persona. Para Lorca, lo cotidiano es Andalucía en toda su miseria y esplendor; Kaalep enumera como sus imágenes más características y frecuentes la encrucijada, los nardos, la guitarra, las naranjas, la veleta, la luna “y, sin duda alguna, también la muerte personificada.” [Kaalep 1966:151] La naturaleza, a la que “a la vez se admira y se teme”, es en general uno de los denominadores comunes de la obra del poeta granadino, aquélla expresa la circulación de la vida en la cual la plenitud de ésta misma está entretejida con alusiones a la muerte [Talvet 1999:323-328].

Esta preocupación existencial es otro de los sellos que porta la expresión poética de Lorca; por ejemplo, las “metáforas brillantes” de *Poema del cante jondo* “no sólo están cargadas de una intención de sorprender o mostrar ingenio sino de hacer sentir desde su profundidad un dolor existencial.” *Poeta en Nueva York* con su huella whitmaniana porta la pena del hombre desarraigado en la metrópolis moderna, mientras el elegíaco *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* es según Talvet la obra más impactante de su género en el siglo XX [Talvet 1999:323-328]. Aún más, el *Llanto* no es sólo una elegía, es originario de la “tradición retórica del *planctus*” en la cual “el dolor del afligido es más desenfrenado [...] y al fin no hay ningún regocijo, ninguna redención ni trascendencia” excepto la “catarsis literaria” [Lorca 1988a:42].

La otra cara de la moneda es la sencillez luminosa de algunos de los poemas lorquianos; tienen una “ludicidad artística” que se relaciona de una manera muy directa con la naturaleza y por lo tanto con la totalidad de la vida, la fugacidad de lo terrenal inclusive [Talvet 1999:323-328].

Lorca se mueve desde lo particular del presente (los gitanos, los negros) hacia lo universal sin tiempo (el mito de los orígenes). En otros términos, la poesía se expande del yo al nosotros, del uno al todo, de la historia a lo metafísico. Y, en esta gran metáfora de la vida y

del hombre (o de la vida humana) que recoge y condensa los centenares de metáforas del libro, es quizá donde el personal surrealismo de Lorca adquiere su mayor eficacia y creatividad [Lorca 1990:20].

En cuanto al famoso tema gitano, no es un invento de Lorca sino una continuación del gitanismo que se inscribe “dentro de un estética neoprimitivista” que “en el caso de la poesía ha recibido el nombre de neopopularismo. Lorca, con Alberti y Diego, forman la avanzada del movimiento.” La primera “gran cristalización neopopularista” fue el *Poema del cante jondo* (1921) que influye de una manera insustituible en la estética lorquiana y, en sumo grado, en el *Romancero*, con su “sentido de misterio, su patetismo, su orientación a los grandes enigmas del Amor y la Muerte, del Dolor y la Pena.” [Lorca 1988b:16-17] Desde un determinado punto de vista, Lorca regresa “en bastantes sentidos al Romancero viejo. En el plano lingüístico, es inequívoco el uso aspectual del verbo en detrimento a menudo de los valores temporales” [Lorca 1988b:20-21] que es muy característico de la poesía medieval popular. Por otra parte, el Romancero viejo no existe solamente en las bibliotecas y las estanterías españolas sino que vive en la memoria de los gitanos peninsulares [Lorca 1988b:34], cuya adaptación de los temas del Romancero en su patrimonio oral e incluso en sus vidas tuvo un influjo importante no sólo en la obra de García Lorca.

Poema del cante jondo, “que tiene una destacada unidad temática, no debe considerarse como un ejercicio previo al *Romancero gitano*. Aunque las dos obras guarden alguna semejanza, desde el punto de vista formal modulan estructuras, imágenes, ritmos y léxico diferentes.” [Ramoneda 1988:445] El tema gitano en Lorca es muy amplio y, a la vez, ingresa muy profundamente en aquel universo. “Se analizan los elementos constitutivos de este mundo: la mujer, que se llama la Pena; el

panteísmo; la función del viento y del llanto. Y se procede a su cotejo con la lírica árabe y persa.” [Lorca 1988b:17]

El contacto con la tradición andaluza (en cuanto que ésta es un híbrido de lo cristiano y lo árabe) se presenta a través de un prisma innovador: “los poemas de Lorca se separan de los versos árabes en que no son esclavos de la gramática, sino que es la gramática su esclava; en que escapan a ese gongorismo pregongorino en que todo es difícil, pero frío y exacto, y centellean, en cambio, de vagas intuiciones, inefables anhelos, sentimientos inasibles; en que son desinteresados y nada hay en ellos que recuerde la elegante mendicidad del ditirambo.” [García Gómez 1988:185]

La influencia formal de lo antiguo se veía en todos los libros de Lorca, el único que queda un poco distanciado es *Poeta en Nueva York*. En *Canciones*, por ejemplo, se presenta a través de la utilización de la forma de “las canciones breves, con rima asonante alterada, y los romances, casi siempre con reiteraciones y estribillos que acentúan la musicalidad” en combinación con una novedosa “escasez de materia narrativa o descriptiva” [Ramoneda 1988:445]. Una treta muy habitual en los romances medievales igual que en los lorquianos es la dramatización de poemas “mediante la inserción de rápidos diálogos, introducidos sin *verba dicendi*” y “también la técnica de entrar directamente en el tema, el comienzo *in media res* y, en algún sentido, la escasez descriptiva. Y también, y de modo muy notable, la restauración del *epos*.” El octosílabo de los romances encontró un uso variadísimo en un momento histórico tal vez inesperado; su variación rítmica se observa extraordinaria. Con la concienciada influencia de la tradición popular también se explica la escasez de préstamos de otras lenguas en la poesía de García Lorca [Lorca 1988b:20-21;50].

En la poesía moderna, el uso de cualquier forma de verso se ha hecho una manifestación o una manera de expresar y explicar el canon poético personal del autor. Con las innovaciones rupturistas de, por ejemplo, el dadaísmo, la forma poética perdió “la pureza funcional”. Incluso el uso del verso libre implica un trasfondo de convenciones que el creador entonces respeta o ignora, pero en todo caso tiene conciencia de ellas y ha tomado una decisión al respecto. “La forma, de antemano, es siempre intertextual y por lo tanto tiene una significación, lo cual la rinde convertida en algo más que sólo forma y, en consecuencia, le quita su esencia formal.” [Raud 1999:88]

Igual que en el terreno formal, el tipo de simbolismo o irracionalidad que prefería Lorca es el más tradicional, del tipo primero visto en la primera parte del presente trabajo, o sea irracionalismo de realidad (Bousoño se refiere a este hecho en varias ocasiones). Esto puede ayudar a explicar el impacto legendario que su obra ha tenido en los lectores: como en el caso de la irracionalidad del primer tipo ya existe una significación, la mente no intenta buscar otra; por lo tanto, “el significado irracional, que también está allí, continúa rigurosamente invisible.” Desde este punto de vista, “la irracionalidad del primer tipo es siempre fuerte”, mientras que la del segundo puede ser o fuerte o débil [Bousoño 1981:50-51]. O, como suele decirse, todo lo sencillo es genial. “Otra práctica crecientemente poderosa en la poesía desde el romanticismo” y que es usada por Lorca es “la de solidarizar el ambiente con el personaje o elemento temático en él sumergido: a un alma oscura le corresponde una atmósfera de nocturnidad” [Bousoño 1981:206].

Un último aspecto que nos queda por resaltar es el asunto de la puntuación. García-Posada dice que “la desenvoltura de García Lorca en este campo es un *hábito cultural* que se inscribe en la iconoclastia antiacadémica común a las vanguardias, de

la que formó parte el rechazo de la puntuación “convencional”. Y queda claramente demostrado que, en varios casos, la puntuación lorquiana contradice la ortografía convencional. Lo que, sin embargo, presenta un pequeño problema en el entendimiento de la finalidad de este recurso es que no se pueda encontrar ninguna señal de persistencia, o de sistema, en su aplicación. En diferentes versiones las comas están o no están; hay exclamaciones en vez de puntos y lo contrario, lo cual supone un notable cambio en el tono de lo enunciado [Lorca 1988b:95]. Se trata de un tema sobre el que la crítica actual ha vuelto en pro de una revisión, lo cual nos parece necesario e interesante, aunque no es nuestro cometido central para ampliar en este espacio dicha cuestión.

3. La tradición poética estonia.

3.1. La tradición popular y el principio de la poesía artística.

La tradición oral popular es siempre la expresión más propia de un idioma y del carácter de un pueblo por su temática, su estilo y sus cualidades rítmicas. En la antigua Estonia, entre la gente del campo se difundía un tipo de canción propia de los estonios: la canción *regi*, antes de que apareciera la poesía de autor aun en otras partes de Europa y mucho menos aquí donde la cultura era prerrogativa de los poderes ocupantes.

Esta canción antigua estonia que se ha transmitido oralmente carece de un principio y un final determinados, y una característica importante es que es diferente, temáticamente, cada vez que se interpreta, “igual que una imagen es un poco diferente cada vez que se la mira”. Hay una única melodía que se repite una y otra vez con cada verso, lo cual hace que la interpretación de la canción sea bastante monótona; nunca estuvo destinada a la audición sino que era más importante el placer que el proceso de su ejecución daba a los que la cantaban. Tampoco existía la intención de su conservación cultural en un primer momento; por supuesto había temas y motivos que se repetían de generación en generación y algunas historias más largas que se contaban cantando; más tarde también se empezaron a transcribir las canciones, la mayoría en el siglo XIX, pero generalmente, la creación de las canciones *regi* era muy espontánea y de tal manera, desgraciadamente, muy susceptible a la destrucción del tiempo.

Se combinaban versos de ocho sílabas, eligiendo las palabras que tuvieran más semejanza auditiva (en esto se iba más allá de la mera asonancia o aliteración, las cuales son, lógicamente, los recursos estilísticos más habituales de este tipo de

canciones). Otro recurso principal era el paralelismo: una señal de buen intérprete era la capacidad de encontrar el mayor número posible de cualidades y relaciones entre cosas y prolongar o, más bien, expandir la canción lo más que se pudiera. En la interpretación de las canciones *regi*, podemos traer la comparación con un camino, en el cual “no es importante el destino final de la canción sino lo que observa el cantante y lo que le maravilla al detenerse y mirar a su alrededor a cada paso.” [Miksike:web]

El rico patrimonio poético popular con sus temas refleja el ambiente cotidiano de los antiguos estonios, “las bases de su actitud hacia la vida, sus convicciones animistas y también la religión antigua en la cual las hadas, el tabú y la creencia en la fuerza vital tenían una determinada función.” [Eesti kirjanduslugu 2001:18] Las canciones de origen más antiguo son precisamente las que hablan del trabajo y la vida doméstica; la razón más importante para ello es que las portadoras principales de la tradición folclórica eran las mujeres. El tono lírico prevaleciente ha influido más tarde en la obra de varios poetas estonios (por ejemplo Marie Under, Betti Alver o August Annist) que se inspiraron en las “baladas familiares” características de la poesía popular [Eesti kirjanduslugu 2001:19-20].

Las descripciones teóricas del verso tradicional estonio generalmente consideran que consiste en cuatro troqueos, aunque Ilse Lehiste declara que, como consecuencia de sus análisis de los textos patrimoniales, le parece más adecuado limitarse a decir que los pies métricos constan de dos sílabas [Lehiste 2000a:19]. El denominador más importante de la métrica tradicional no era el pie métrico o la sílaba sino la palabra y el verso de ocho sílabas que éstas constituían, creando “una unidad psicológica” [Lehiste 2000d:182] – los versos eran frases enteras o ideas completas [Lehiste 2000c:184].

En cuanto a la propia métrica, la poesía de autor estonia emplea un sistema de versificación sílabo-tónico, pero como las palabras tienen un acento fijo en la primera sílaba, Ain Kaalep opina que

si el comienzo de la poesía artística estonia no se hubiese dado en una época de influencia cultural alemana, al marchitarse el verso *regi* lo más natural habría sido el desarrollo de un sistema silábico también en nuestra cultura. En todo caso queda claro que el sistema de versificación silábica no contradice en ningún sentido la esencia de la lengua estonia [Kaalep 1961:601].

El estonio moderno tiene tres grados de duración fonética: breve, largo y *extralargo*. Lehiste dice pensar que el verso tradicional se consolidó antes de que apareciera aquél tercer grado extralargo en el idioma porque la canción *regi* “sólo opera con sílabas breves y largas” [Lehiste 2000b:22]. Se ha comprobado con experimentos de fonograma que incluso recitando poesía de autor estonia que sigue una métrica (trocaica) rígida se conserva la diferencia marcada entre las sílabas tónicas y átonas, pero intuitivamente se neutraliza la diferencia entre las sílabas de duración larga y extralarga. Con la poesía en verso libre, esta neutralización no se producía [Lehiste 2000c:89-90].

Las primeras transcripciones de canciones tradicionales datan de la segunda mitad del siglo XVII, en forma impresa aparecen por primera vez en 1695. Su recopilación sistemática no empezó antes del siglo XIX y en esta labor ha adquirido una posición principal y legendaria la persona de Jakob Hurt, siendo también el primero en emprender un estudio científico de la tradición folclórica. El Archivo de la Poesía Popular Estonia se estableció en 1927 [Eesti kirjanduslugu 2001:21].

La poesía de autor o la poesía artística estonia también tiene sus antecedentes en el siglo XVII. Las condiciones económicas y sociales habían cambiado en un grado sustancial, en Tartu se había establecido una universidad y existían liceos con

imprentas anexas en Tartu y Tallinn, lo cual favoreció la migración de hombres cultos a nuestros territorios. Llevaron consigo la moda de la Europa del oeste de aquel entonces: las dedicatorias en forma poética, en ocasiones festivas, que aquí se empezaron a escribir también en estonio además de, por ejemplo, en griego y en latín. Los primeros entusiastas que usaron el idioma del pueblo no eran de origen estonio, pero dieron el impulso inicial y animaron también a la gente local a educarse e interesarse en su cultura e idioma, iniciando de tal manera el proceso del *despertar nacional* que culminó con la organización del primer festival nacional de canciones en Tartu en 1869, año del cincuentenario de la abolición del servidumbre en Estonia [Eesti kirjanduslugu 2001:35; Tart 1997:79].

El hombre al que se considera el primer poeta estonio es **Kristjan Jaak Peterson** (1801-1822). Durante su, desgraciadamente, corta vida logró traducir literatura, enseñar idiomas y emprender labores científicas. Su viaje a pie a Riga para estudiar tiene el estatus de una leyenda para los estonios, simbolizando el anhelo para educarse y crecer en un nivel espiritual. Su creación poética consiste solamente en 21 poemas en su idioma materno, pero su nivel artístico – el estilo y el vocabulario – se adelanta varias décadas a las corrientes literarias europeas del siglo XIX y XX [Eesti kirjanduslugu 2001:58-59].

Una obra transcendental para la conciencia nacional era el epos *Kalevipoeg*⁷ de **Freidrich Reinhold Kreutzwald**, publicado en 1862. Conecta a la emergente poesía artística con la tradición popular y demuestra que el pueblo estonio también tiene un importante patrimonio cultural, que su idioma tiene posibilidades igualmente ilimitadas para la expresión poética como cualquier otro idioma, formando de esta manera uno de los “mitos base” [Tart 1997:80-81] de nuestra nación. Utiliza el verso

⁷ “Hijo de Kalev”

tradicional trocaico de cuatro pies métricos, aunque por lo larga que es la obra y variada la temática, la calidad de los versos no es siempre igual de destacable. Empleó con maestría “las imágenes fantásticas y las hipérboles, el humor y el lirismo” característicos de la tradición popular. Sus ejemplos poéticos eran entre otros los epos clásicos de Grecia y Roma y el epos finlandés *Kalevala*. Con una ideología de libertad, lealdad e independencia y una posición claramente contraria a la esclavitud histórica del pueblo estonio fácilmente se explica el impacto que tuvo y sigue teniendo en el pueblo [Eesti kirjanduslugu 2001:68,70].

De entre los poetas estonios de la época que precede a la publicación del libro *Kaneelist torn*, creemos imprescindible destacar los siguientes⁸:

Lydia Koidula (1843-1886), “la Ruiseñor del Emajõgi” (apodo que le dió Carl Robert Jakobson, otro poeta estonio importante). Empezó traduciendo, o más bien adaptando, poesía extranjera, más tarde llegó la creación personal. Los principales temas que trataba eran la naturaleza, el pensamiento filosófico y el amor, pero sobre todo la Patria, “el núcleo del significado” de su poesía. Fue la fundadora del teatro estonio nacional [pp.83-88].

Anna Haava (1864-1957) – tradujo entre otras la obra de Heine, Shakespeare, Goethe y Schiller. Sobre todo se valoriza su poesía amorosa y sobre la naturaleza, pero los poemas que trataban de las relaciones sociales de su época también son un reflejo importante de su tiempo. Los críticos le han reprochado su escasa variedad de imágenes, pero ello se compensa por un lenguaje musical, cordial, rítmico, humorístico y fresco [pp.127-129].

Juhan Liiv (1864-1913) – uno de los poetas estonios más mitificados por su trayectoria vital y por su fundamental obra. Su familia era de “escasas posibilidades

⁸ Los datos biográficos provienen del libro *Eesti kirjanduslugu*, Tallinn 2001

económicas” y por lo tanto, no pudo desarrollar su potencial creativo completamente. Era de frágil salud y esquizofrénico; la etapa más devastadora de la enfermedad (1894) la pasó en la clínica psiquiátrica de Tartu donde lo consideraron incurable. La infancia le dotó de un conocimiento profundo de la naturaleza de la gente del pueblo a la que tenía mucho cariño. Su talento natural le dejó ver bastante rápidamente “el conflicto entre la literatura, distanciada de la vida real, y el cauce de la realidad; entre la epigonía y la maestría artística”. Su obra original y espiritual se centraba en el pueblo estonio con todos sus problemas sociales [pp.130-134].

Jüri Talvet compara a Liiv con García Lorca por el tono trágico de sus poesías, pero resalta el tan famoso problema de las culturas que tienen un tamaño y una historia parecidos a los de Estonia:

Mientras Liiv sólo podía apoyarse en una premonición instintiva de la insuficiencia de las maneras románticas precedentes y la de aquellas romántico-simbolistas que estaban en cauce de evolución en su tiempo, García Lorca y la generación del veintisiete [...] disponían de una experiencia de varios siglos tanto de la gloria poética de su idioma (la Edad Media, el renacimiento y el barroco; la lírica estelar reciente en forma de la obra de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez) como de una época de incapacidad obvia (la poesía de los siglos XVIII y XIX) [Talvet 1995:1316-1317].

La poesía de Anna Haava y en especial la de Juhan Liiv ya presentaban rasgos protosimbolísticos, lo cual prueba que la propia poesía estonia también tenía presuposiciones para unos cambios fundamentales en la expresión poética. “El giro decisivo hacia una imaginería neorromántica (simbolista e impresionista)” llegó con el movimiento “Noor-Eesti”⁹, “sobre todo con Gustav Suits, Ernst Enno y Villem Grünthal-Ridala a finales de la primera década del siglo XX.” Otra etapa vino con la poesía del movimiento “Siuru”, encabezado por Marie Under y Henrik Visnapuu: su obra sensual y de una profundidad psicológica marcada “conquistó para la poesía un

⁹ “Estonia Joven”

público más amplio.” [Eesti kirjanduslugu 2001:192] El principio del siglo XX significó una corriente innovadora entre los lingüistas y poetas, había una influencia fuerte del simbolismo francés y en general había un gran interés por las innovaciones poéticas europeas de la época [*Ídem*, pp.165-167].

Gustav Suits (1883-1956) – un poeta e intelectual perteneciente al movimiento “Noor-Eesti”. Conoció a la perfección e hizo un excelente empleo de la literatura europea y de las formas poéticas clásicas, que luego rechazó por completo. Tenía unas actitudes hedonistas características de su generación, al igual que la desilusión que siguió a la revolución rusa. Su obra poética incluía alusiones más y menos directas a la realidad estonia, especialmente en su primer libro. Se casó con una finlandesa y de 1905 a 1921 vivió en Finlandia.

Su obra poética trataba tanto de la naturaleza, descrita con la frescura de un hombre urbano que la vuelve a descubrir, como de la vida urbana y la realidad de una Europa en guerra. Tenía la costumbre de corregir las reediciones de sus libros, por lo cual las ediciones posteriores presentan diferencias en comparación con las primeras. Su lenguaje poético iba hacia el hermetismo y la heterogeneidad, la libertad rítmica completa y el uso de prosaísmos [pp.170-176].

Ernst Enno (1875-1934) – el primer poeta estonio en usar el verso libre. Entre sus contemporáneos fue considerado un sentimentalista de inclinaciones místicas con “unos poemas toscos, de contornos borrosos” y no como el concienciado innovador del idioma que fue. Su poesía melodiosa se ha llamado “una poesía del anhelo” que echa de menos, por ejemplo, la perdida unidad del hombre con la naturaleza. Se inspiró en la poesía folclórica [pp.177-180].

La agrupación de poetas “Siuru” data de los años 1917-1919. Los poetas más celebrados entre sus miembros eran Henrik Visnapuu (el Duque) y Marie Under (la

Princesa), también Johannes Semper y August Alle. El grupo organizó tertulias literarias públicas que alcanzaron enorme fama y, en ocasiones, levantaron sonados escándalos. La finalidad original de estas tertulias había sido conseguir dinero para la publicación de libros, pero tuvieron un efecto secundario imprevisto, que fue también un éxito de venta nunca visto hasta el momento en Estonia. Otra razón para la fama era la frescura de estos jóvenes poetas y su temática esencial; por otro lado, la actitud de quemarse la vida les distanció de los lectores, mucho más racionalistas. Tenían un afán por las comparaciones de todo tipo, pero también por lo exótico, por la representación del dolor, la ira y la crueldad. Para finales de 1919, la agrupación ya había perdido la concordia artística y en adelante sus poetas siguieron por sus propios caminos [Eesti kirjanduslugu 2001:185-190].

Johannes Semper (1892-1970) – su poesía tenía una naturaleza irónica, analítica. Sus convicciones izquierdistas le convirtieron en un importante poeta propagandista durante la II Guerra Mundial [pp.187-188], mas la razón para incluir a Semper en la selección que hemos hecho entre los poetas estonios es que era precisamente él quien tradujo los poemas incluidos en el *Quijote* para la versión estonia, publicada en 1939-1940. Tiina Talts mantiene que estos versos fueron las primeras traducciones directas de la poesía española al estonio [Talts 2004:19].

Marie Under (1883-1980), la Princesa – una poetisa sensual e impulsiva, criticada ampliamente en la sociedad de su época por la fuerza descriptiva de sus imágenes amorosas, hasta cierto punto bastante explícitas. Su lenguaje poético incurría hasta algún grado en los clichés, pero aun así tiene una movilidad y una variación que cautiva la atención [pp.190-191].

Henrik Visnapuu (1890-1951), el Duque – también trató los temas del amor y la naturaleza, la fugacidad trágica de la vida. Su libro “Amores” (*jsic!*, 1917) se

puede considerar “una suerte de diario poético” que refleja sus convicciones personales. Tenía una actitud irónica hacia la religión cristiana, resaltaba sus paradojas y, a la vez, contaba con “una esperanza de que Dios tuviera confianza en el hombre”. Al lado de la lengua normativa usó el dialecto del sur de Estonia [pp.191-192].

Como se puede ver, Estonia todavía carece de unas tradiciones literarias extensas en el plano cronológico y por ello la actividad traductiva se hace tanto más importante. Tener acceso y conexiones con la tradición occidental era y es muy importante y el apoyo que se obtiene de la obra de los clásicos europeos es difícil de sobreestimar. Teniendo ésto en cuenta es lógico que la poesía de un autor como Lorca, tan estrechamente vinculado a la tradición popular de su país, y a sus clásicos, por ejemplo Góngora, haya tenido repercusiones importantes.

3.2. El trasfondo socio-cultural de Estonia en el momento de la publicación de *Kaneelist torn*.

A causa de los procesos históricos, la evolución de la poesía estonia estaba ligeramente retrasada; como el despertar nacional sólo tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX, no era ni posible llegar al mismo resultado al que habían llegado las culturas antiguas europeas. El avance al modernismo y luego al posmodernismo llegó, pero más tarde y tenía más influencias externas en forma de traducciones. “La economía socialista junto con la ideología soviética supuso, en esencia, un cierto tipo de mezcla de la concepción artística de los siglos XVIII-XIX”, e implicó una dilación adicional a la década de retraso causado por la evolución natural del lenguaje poético estonio [Olesk/Unt 1999:281].

Como ya hemos destacado, las traducciones tienen un papel especialmente importante para las culturas pequeñas. Las épocas en las que se publicaron más traducciones de poesía fueron a principio de los años veinte, a mediados de los años treinta, la primera mitad de los cincuenta, la década de los sesenta, entera, en la cual entre otras muchas se sitúa *Kaneelist torn*, y a mediados de los setenta. “La cantidad, el estilo y el nivel de las traducciones de poesía están íntimamente ligados al desarrollo del cuerpo de lectores, ya que un amplio interés por lo que sucede en el extranjero también anima a la propia producción original. Por eso no es de extrañar el aumento del protagonismo de la traducción en los años treinta, después de la verdadera profesionalización de la poesía estonia.” [Tart 1997:71]

El final de la primera independencia, el régimen de Konstantin Päts, iniciado ya en 1934, antes de empezar la segunda guerra mundial y de llevarse a cabo las ocupaciones, ya era un tiempo en el que existía bastante censura en la publicación. Las dictaduras ocupantes conllevaron una situación de control total en todos los campos de la vida. Inmediatamente después del fin de la guerra la actividad de publicación fue muy escasa en este caso por la necesidad de economizar papel.

En 1947 se crea el periódico cultural *Sirp ja vasar*¹⁰ que en aquella época se diferenciaba poco del resto de la prensa. “Los textos traducidos, al igual que todo el resto de lo publicado periódicamente en aquel entonces, sirve a un único fin: la glorificación del poder soviético y de Estalin.” [Talts 2004:24] Ya que, por razones obvias, la glorificación de Estalin no era uno de los temas tratados en la poesía de García Lorca – por haber muerto en un tiempo anterior a que esto se diera en España y sobre todo por haber mantenido su obra distanciada de la propaganda política –, parece que la hora todavía no había llegado para la publicación de su poesía en la

¹⁰ “La hoz y el martillo”

Estonia Soviética. Aparecían algunos poemas de poetas socialistas españoles, pero dejaban claro que “la orientación literaria estaba sometida a la ideología cultural gobernante, y presionada por ésta se tornó la vista hacia la creación artística del sufriente pueblo español.” [Talts 2004:8] Sin embargo, el funcionamiento de la poesía “en el espacio social” es mucho más independiente que el del resto de la literatura, más susceptible a la manipulación de la ideología política y del mercado [Tart 1997:27].

La situación en la Unión Soviética cambió considerablemente con la muerte de Estalin en 1953. La censura se iba debilitando, aunque no desapareciera completamente hasta la caída de la URSS. En el Glavlit¹¹ de la Estonia Soviética existían listas de libros prohibidos, pero también, hasta 1965, una lista de autores por completo prohibidos que, sin embargo, se fue acortando mientras tenía lugar el deshielo kruschevista. Así, entre otros autores, se hizo posible otra vez la publicación de la obra de Gustav Suits y Marie Under [Eesti kirjanduslugu 2001:412].

En 1957 ve la luz la serie de libros *Loomingu Raamatukogu*¹², bajo el formato de revista, cuya publicación continúa aun hoy. De tal modo se creó una posibilidad excelente de publicación para los autores jóvenes y también para obras traducidas trascendentes para el desarrollo de la literatura estonia. En 1962 llegan en forma de libro a los lectores estonios, entre otros autores, Whitman y Kafka; en 1963 se empiezan a organizar “los miércoles literarios” en la Casa de los Escritores en Tallinn, muy significativos en el proceso de protesta contra la ocupación extranjera [*Ídem*, pp.413-415].

Mientras al principio de la época soviética solamente se podía estar al lado del sistema o en contra, en los 50 y 60 ya era posible evitar la politización y “adaptarse

¹¹ la comisión de censura

¹² “La biblioteca de la revista *Looming* [“La creación”]”

dentro de las limitaciones de las libertades existentes.” [Eesti kirjanduslugu 2001:416] Oficialmente “se halagaba a [Johannes] Semper y [Debora] Vaarandi, se saluda al joven Uno Laht y se habla sobre los problemas que emergen en el cultivo de la nueva poesía intelectual ([Jaan] Kross, Kaalep) porque la posición de sus autores como ciudadanos supuestamente no es siempre inequívoca.” [Ídem, p.429] Al hablar de la nueva poesía de finales de los 50 y a principios de los 60 se solía acentuar su carácter innovador, pero curiosamente estaba muy estrechamente relacionada con la tradición de la Estonia “burguesa”. Más que en los libros publicados, en los manuscritos de la época, que circulaban entre los entusiastas de la cultura estonia, se ve un contacto bastante amplio con la “experiencia literaria vanguardista”. También se resuscita el ensayo como un género literario que básicamente había desaparecido durante el régimen de Päts, siendo uno de los ensayistas destacados de la época Ain Kaalep. “A la vez llegaron a un nivel sustancial y teórico alto las conversaciones sobre la esencia de la poesía.” [Ídem, pp.416,418-419,443]

Indrek Tart denomina a los años 1959-1966 “el final de las ilusiones”, la gente se dio cuenta de que la represión y la ocupación no habían terminado y no iban a terminar. La importancia social de la poesía era mayor que nunca, tal vez sólo se la podría comparar con el final de los 80 con su “revolución cantante”. La poesía vuelve a ser la expresión central de los sentimientos nacionales y de la resistencia [Tart 1997:88]. Aparecen los “casetes” poéticos, varios libros de poesía en formato pequeño vendidos en una cajita de cartón, en cierto modo una manifestación de la unidad espiritual de los poetas coetáneos [Eesti kirjanduslugu 2001:414]. Era una posibilidad bastante barata para que el mensaje llegara a un público lo más numeroso posible. Igual de importante era el carácter rebelde y novedoso de los poetas que publicaron su obra en los “casetes”.

Para el final de los 60 y el principio de los 70 (o sea después de la publicación de *Kaneelist torn*), se estaba buscando una salida nueva para la poesía y los grupos ideológicos se dividían en tres según la convicción que tuvieran: unos profesaban la vuelta al modelo finougrio ancestral, en aquel entonces corrompido por la cultura occidental; otros partían de la ideología hippy también difundida en la Europa del momento y, por último, estaban los que seguían el ejemplo de la poesía vanguardista europea, sobre todo el ejemplo y el sentimiento surrealista. De una manera parecida a lo que sucedió en Woodstock, en Estonia también se empezaron a organizar festivales folclóricos donde se puso música a poemas de jóvenes poetas como Hando Runnel o Juhan Viiding para expresar el “creciente descontento general con el régimen” [Olesk/Unt 1999:285-286].

De entre los poetas más activos e influyentes conviene destacar las siguientes personalidades que, a propósito, todos excepto Alliksaar, muerto en 1966, aún hoy siguen gozando de una merecida fama como literatos en la sociedad estonia.¹³

Ellen Niit (1928) “es una de entre los autores cuya obra es un conjunto indisociable. Es una poesía femenina y materna en la que no obstante no hay ni un rastro de sentimentalidad. Su cariño y calor son decorosamente escasos, su sentimiento de la estancia en la tierra muy auténtico.” [pp.438-439]

Artur Alliksaar (1923-1966) – un creador tanto de sonetos clásicos como de verso libre surrealista “enriquecido con las asociaciones de imágenes más desenfrenadas”. En un contexto postestalinista su creación rupturista le convirtió en un “exiliado interno” y sus poemas se publicaron sólo después de su muerte. Después de volver a Estonia en 1958 (sin autorización estatal) tras la estancia en campos de

¹³ Como en el caso del resumen de la historia de la poesía estonia, hemos sacado los datos biográficos del libro *Eesti kirjanduslugu*.

concentración, se instaló en Tartu y, a través de contactos personales, tuvo un impacto considerable en otros poetas. Su obra tenía “una continuidad ideativosenimental, una actitud románticamente ética vestida de un posmodernismo estético” [pp.439-441].

Paul-Eerik Rummo (1942) – filólogo estonio de estudios universitarios, durante toda la década de los 60 fue “el primero entre los poetas estonios”. También es muy importante su actividad crítica, ensayista y sobre todo teatral. Los compiladores del libro *Eesti kirjanduslugu* consideran su pieza *Tuhkatriinumäng*¹⁴ (1969) “la obra teatral estonia más significativa” de la segunda mitad del siglo XX [pp.443-446].

Jaan Kaplinski (1941) – “durante las últimas décadas, el ensayista y poeta estonio mejor conocido en el ámbito internacional, propuesto para el premio Nobel en 1997.” Ya en los 60 sus ideas tenían una resonancia amplia en la sociedad estonia por su universalidad y agudez. Es un ferviente defensor de la naturaleza y del idioma estonio [pp.450-452].

¹⁴ “Juego de Cenicienta”

4. Lorca en Estonia antes y después de la publicación de *Kaneelist torn*.

En primer lugar cabe ver cuánto de la poesía española en general se ha traducido al estonio. De la tesina de licenciatura de Tiina Talts se deduce que se ha publicado la obra de un total de sesenta y dos poetas ibéricos. Son cuatro los poetas españoles que tienen un libro entero publicado en estonio: García Lorca, Salvador Espriu, Vicente Aleixandre y Francisco de Quevedo. Se han publicado “cinco selecciones de poemas que recogen las traducciones de varios autores al estonio por el mismo traductor, dos antologías de la literatura universal que contienen poesía peninsular”; la mayoría de los autores (más exactamente cuarenta y nueve) han aparecido también en publicaciones periódicas por lo menos una vez.” [Talts 2004:69]

Probablemente el primer contacto con Federico García Lorca (y no con su obra) fue a través del artículo “La España romántica carece de una literatura de novela” de P.Guáñez, traducido al estonio del francés por un traductor desconocido y publicado en 1933 en la revista *Kunst ja Kirjandus*¹⁵. Este artículo crítico, entre otros escritores, estudia a Lorca y alega que “la literatura española ha sido dominada durante medio siglo por la poesía”. Como dice Talts, la publicación del artículo muestra un deseo de los estonios de “ponerse al día respecto a la literatura del resto del mundo (o por lo menos de Europa), pero es obvio que este tipo de crítica literaria poco podía decir a un lector que no tuviera posibilidades para conocer el objeto de aquella crítica.” [Ídem, p.21]

En la revista *Looming*, nº 2 de 1937, se publican unas necrologías de Pedro Muñoz Seca¹⁶, fallecido de una manera casi idéntica a Lorca, y de Miguel de

¹⁵ “Arte y literatura”

¹⁶ Talts dice que la necrología fue “del dramaturgo Jacinto Benavente, fusilado por las tropas del gobierno” [OC, p.22], pero por la manera de morir y por la fecha se puede suponer que se trata de Pedro Muñoz Seca, ya que Benavente murió en 1954.

Unamuno, cuya memoria honran dos revistas más; de Lorca desgraciadamente no se publicó ninguna necrología, lo cual significó una pérdida bastante importante para el lector estonio porque eran justamente las necrologías que echaron luz sobre la vida y el trabajo de poetas españoles (y de otros países) [*Ídem*, pp.21-22]; pero antes de llegar a la obra del poeta granadino, hay otra ocasión en que se menciona el nombre de Lorca: en 1951, en el periódico *Edasi*¹⁷, aparece el artículo “Cuidado, Franco, asesino” de Fernández Americo [sic!] quien entre otros ejemplos de las atrocidades cometidas por El Caudillo menciona el asesinato de Lorca [*Ídem*, p.25]. En 1962 en la revista *Noorte hää*¹⁸ publicaron “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado, traducido por Kaalep [Talts 2004:30].

A continuación llegaron los primeros poemas lorquianos: entre 1959 y 1966, probablemente el período en el que Kaalep estaba componiendo el libro *Kaneelist torn*, “en la prensa estonia se publicaron traducciones de ocho poemas de Lorca: “Romance de la luna, luna” (*Edasi* 7.06.1959), “Cuatro baladas amarillas” (*Noorus*¹⁹ 1962, n°8), “Romance de la guardia civil española” (*Looming* 1965, n°10), “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, “Patio húmedo”, “Casida del sueño al aire libre” (*Noorus* 1966, n°1) y “Arbolé, arbolé...” (*Kultuur ja Elu*²⁰ 1966, n°6).” [*Ídem*, p.28] Durante estos mismos años se publicaron tres traducciones de Lorca realizadas por Mats Traat, otro de los cuatro hombres (Kaalep, Traat, Talvet [*Ídem*, p.41], Hirv) que han transmitido la poesía lorquiana a los estonios: en el periódico *Edasi* de 27.08.1961 aparecieron, con una introducción a su autor, las traducciones de “Despedida”, “Canción tonta” y “Canción del jinete” [*Ídem*,

¹⁷ “¡Adelante!”

¹⁸ “La voz de los jóvenes”

¹⁹ “La juventud”

²⁰ “La cultura y la vida”

p.29]. Los dos poemas traducidos por Indrek Hirv aparecen en el periódico *Postimees*²¹ 08.07.1995 [*Ídem*, p.48].

Ya después de la salida de *Kaneelist torn* se incluyó un fragmento del libro de memorias de Jorge Guillén en la revista *Noorus*, nº 10 de 1969, titulado “Federico en persona”. En general 1969 resultó un año de publicaciones de traducciones de la obra de varios autores españoles conocidos en el ámbito internacional, igual que de dedicatorias y memorias. En su contexto este hecho tuvo bastante importancia por mostrar que “no es sólo el traductor quien valora la labor de los poetas, también lo hacen ellos entre sí, lo cual suscita interés y confianza tanto hacia el traductor como hacia la distante cultura española.” [Talts 2004:35]

Ain Kaalep ha vuelto a publicar sus traducciones de la obra de Lorca en el libro *Peegelmaastikud*²² (Eesti Raamat, Tallinn 1980), y en la segunda edición del libro *Kaneelist torn, Mu kätes on tuli*²³ (Vagabund, Tallinn 1997). Tiina Talts ve probable que en *Peegelmaastikud*, se han incluido los poemas con cuya traducción el propio Kaalep está más satisfecho [Talts 2004:65]. Las diferencias entre *Kaneelist torn* y *Mu kätes on tuli* se verán en el último apartado del presente trabajo.

²¹ “El cartero”

²² “Los paisajes de espejo”

²³ “Tengo fuego en mis manos”

5. La traducción como arte.

Las naciones pequeñas siempre tienen más razón para preocuparse por su cultura, lo cual tiene como resultado una alta valorización de su literatura propia y produce discusiones exaltadas sobre el tema (o la extinción lenta y desapercibida de la cultura del pueblo). La escasez de literatos vernáculos impone una responsabilidad especial a los traductores [Tart 1997:17] como transmisores de los avances literarios, y será ésta una de las razones por las que casi todos los traductores importantes estonios son a la vez escritores, poetas (o quizás sería más adecuado decir que una multitud de autores estonios importantes también han traducido obras extranjeras).

Como destaca Klaarika Kaldjärv, la traducción literaria es un caso especialmente complicado de las relaciones interlingüísticas y en la práctica traductiva moderna generalmente prevalece la opinión de que “para un texto artístico, la forma es igual de importante que el contenido, es decir que la manera en que se expresa algo es igual de impactante que lo que se expresa.” [Kaldjärv 2000:54] También es reconocido que lo esencial de la literatura es el todo, el sistema de imágenes y la filosofía en los que “ningún elemento es de importancia secundaria”; y “no la fábula, la forma o el sentido”. Si se tiene en cuenta el conjunto sustancial de la obra, el resultado resiste más al cambio de los valores socioculturales [Talvet 1998:1322]; por otra parte no se debe olvidar que no toda obra literaria tiene un valor permanente y si el original carece de él, parece excesivo esperar que la traducción lo adquiera. Partiendo de esta idea, la publicación de la selección de poemas lorquianos *Mu kätēs põleb tuli* en 1997, prácticamente una reedición, debería consolidar la aptitud y el valor poético de las traducciones de Ain Kaalep.

Mientras la traducción literaria es complicada, es aun más difícil traducir poesía. Hasso Krull recuerda que ya en el instituto, al leer la traducción de Paul-Eerik Rummo de un libro de Dylan Thomas (*Surmad ja sisenemised*²⁴, 1972), se dio cuenta de que “la poesía y hasta la poesía traducida es más que una hipnosis tarareante del ritmo y la eufonía; la poesía se compone de ciertas ideas poéticas y la percepción poética depende de la exactitud con la que se sigue a estas ideas líricas.” [Krull 1998:83] Entre los intelectuales se ha discutido mucho sobre la posibilidad de una traducción “total”, pero igual que en todo lo referido a nuestra existencia, la totalidad no existe ni puede existir. Tiina Talts ha explicado acertadamente que una traducción total “se ve imposible en primer lugar porque la poesía en sí es imposible de comprender por completo; ni hablar de las variadísimas redes de opciones que enfrenta un traductor. Por consiguiente en lugar del concepto de “traducción de la poesía” se podría emplear el concepto de una “poesía traductiva”.” [Talts 2004:10]

De igual manera muestra su escepticismo hacia “la paridad de la traducción y el original” Ain Kaalep. Como resalta, “las posibilidades que ofrecen los distintos idiomas son demasiado ricamente diferentes. [...] En mi opinión, en una traducción buena debería en efecto conservarse un cierto elemento de novedad: es la razón por la que leemos la poesía traductiva, para conseguir algo nuevo, aprender de otros pueblos lo que antes, precisamente en aquella forma, a nosotros nos había faltado.” [Kaalep 1976:310] Sin embargo, el aspecto formal no es en absoluto insignificante. Por ejemplo el principio de la homorritmia “es de una importancia insustituible para transmitir la poesía de una a otra nación.” Las peculiaridades lingüísticas hacen el intercambio entre ciertos idiomas más fácil que entre otros; “en este sentido, la *poética ibérica* [sic!] congenia mejor con la lengua estonia [que ésta con la inglesa]:

²⁴ “Muertes y entradas”

las palabras españolas o portuguesas por lo general no suelen ser más cortas que las estonias; en estos idiomas, el artículo puede llegar a prolongar un verso o una frase en comparación con los estonios” [Talvet 1995:317].

Una de las características más propias del estonio es la duración fonética de tres, y no dos, grados, como también hemos mencionado más arriba. Modifica la manera de sentir el idioma, su ritmo y musicalidad. “La *duración* es el equivalente fonético del acento gramatical o tiene una independencia contrastiva del acento. [...] Los idiomas se diferencian por la extensión de las oposiciones durativas. En algunos idiomas, la duración de la vocal puede ser contrastivamente breve o larga en las sílabas tónicas, en otros en todas las sílabas. Una consonante puede ser contrastivamente breve o larga en posición intervocálica y a final de palabra.” [Lehiste 2000c:82]

Por el carácter variado de las posibilidades que ofrece el estonio, durante su historia se han utilizado cuatro sistemas métricos diferentes: el cuantitativo (el verso *regi*, las imitaciones de los versos de la Grecia y la Roma clásicas), el sílabotónico (por el ejemplo alemán a partir del siglo XVII), el tónico (no muy frecuente, aparece desde la segunda mitad del siglo XIX en las canciones populares más nuevas que ya tienen influencias de la poesía artística) y el verso libre. Uno de los poquísimos intentos para emplear el sistema silábico que usa la poesía tradicional española se ha realizado por el mismo Ain Kaalep, intentando imitar “el ritmo y la estructura de rimas del romance español” en su creación poética además de su labor traductiva [Kaalep 1961:599].

El intento de conservar la estructura métrica original en una traducción es sumamente laudable por las dificultades que crea en la búsqueda del vocabulario más acertado. “Uno de los rasgos característicos de los textos literarios es la multitud de

niveles y sentidos y esta propiedad es difícil de transmitir o conservar en una traducción; es complicado dejar la misma libertad interpretativa que tenía el lector del original al lector de la traducción.” No se debe olvidar que “también el traductor es, en un primer momento, un lector y sólo después un escritor” [Kaldjäv 2000:54-55], lo cual siempre dota a la traducción de una visión concreta, ya ha pasado por un tamiz que faltaba en la recepción del poema original. La tarea más difícil de un traductor es tener que ver todas las posibilidades para la interpretación y esto es sólo alcanzable hasta un cierto punto, porque hay más lecturas que lectores pues cada vez que se vuelve a leer algo, se descubre algo nuevo.

Tampoco se debe olvidar la importancia del ya mencionado hecho de que muchos traductores son, en efecto, al mismo tiempo escritores y/o poetas, no sólo en Estonia o en otros países pequeños sino en todas partes. Aunque este hecho en las primeras fases del proceso de traducción posiblemente juegue un papel insignificante, más tarde tendrá una influencia considerable en el resultado final. Al tratarse de un poeta de talento, resulta una tarea difícil no dejarse llevar por la inspiración producido por el texto poético original y así desviarse demasiado en cuanto a la cláusula de la literalidad o de la adecuación. Pero en suma cabe recordar que al fin y al cabo se trata de “poesía traductiva” como decidimos llamarla.

Hasso Krull distingue entre las posibles actitudes traductivas la de la “traducción alegórica” - “una traducción alegórica no simula ser lo mismo que lo que se traduce: más bien aprovecha la posibilidad de ser abiertamente “lo otro” y como tal, hablar del “otro”. Siendo otro, hablo a los otros del otro que se había intencionado para otros.” Es verdad que tal estilo presupone del traductor cierta “inclinación telepática” [Krull 1998:85], pero en general parece la posibilidad tal vez más honrada para escribir poesía traduciendo.

6. Ain Kaalep.

6.1. Biografía.

A continuación y antes de entrar en su doctrina poética personal, queremos ofrecer una breve introducción sobre la persona de Ain Kaalep²⁵:

Ain Kaalep nació el 4 de abril de 1926 en Tartu. Recibió su educación secundaria en Treffneri gümnaasium en Tartu, uno de los institutos estonios de mayor prestigio hasta el día de hoy. De 1943 a 1944 participó en la guerra de independencia de Finlandia como miembro del regimiento estonio (los ‘soomepoisid’ – ‘los chicos de Finlandia’), lo cual interrumpió sus estudios en la universidad de Tartu comenzados en 1943. Después del final de la guerra (y del principio del régimen soviético en Estonia) retomó sus estudios, pero de 1945 a 1946 estuvo encarcelado por la KGB. En 1949 Kaalep fue expulsado de Tartu Riiklik Ülikool²⁶ (por razones políticas) y así tuvo que continuar sus estudios a distancia (1953-1956). En 1956 terminó la carrera de filología finougría. A partir del mismo año ejerce como escritor profesional, aunque antes y después de esta profesión ha desempeñado una gran variedad de puestos de trabajo; entre ellos, jefe del gabinete de traducción de la Universidad Estatal de Tartu (1979-1982) y redactor jefe de la revista *Akadeemia* desde 1989, la cual se convirtió bajo su dirección en “una publicación científica universal que ejerce un papel significativo en la vida cultural de Estonia”. Entre los años 1990-1991 fue miembro de Eesti Kongress²⁷ y de Põhiseaduslik Assamblee²⁸.

²⁵ Los datos proceden de *Eesti kirjanike leksikon* (Tallinn: Eesti Raamat 2000, pp.159-160).

²⁶ Universidad Estatal de Tartu

²⁷ el Congreso Estonio

²⁸ la Asamblea Constitucional

Ain Kaalep es miembro de Kirjanike Liit²⁹ desde 1962 (también ha formado parte de la junta directiva de dicha unión) y de Eesti Üliõpilaste Selts³⁰, una organización de suma importancia para la historia y cultura estonias. Pertenece a otras organizaciones y sociedades importantes a nivel nacional y ha recibido varios premios y condecoraciones, entre ellos la condecoración estatal ‘Riigivapi III klassi orden’ en 1996.

Su debut como poeta fue en 1944 y su primera traducción fue publicada en 1953. Mayoritariamente ha traducido del alemán, del castellano (entre otros autores hispanos a Lope de Vega, Vallejo, Aleixandre y Paz), del francés (por ejemplo a Baudelaire) y de las lenguas clásicas; su propia obra ha sido traducida a varios idiomas extranjeros. En los escenarios estonios y en la radio se han realizado espectáculos suyos, en la prensa se han publicado artículos sobre un amplio abanico de temas, entre los cuales se cuenta también la situación política durante el período de la independización de Estonia de la Unión Soviética.

6.2. El canon poético personal de Ain Kaalep.

Kaalep fue el primer traductor en incluir en sus traducciones una introducción a la biografía del autor del original: en la revista *Noorus*, nº7 de 1956 se publicó la poesía de Rafael Alberti, León Felipe y Pedro Garfías con un resumen de sus vidas y obras. Su papel en este campo seguía, y sigue siendo, el de protagonista [Talts 2004:27]. También son muy importantes sus artículos teóricos y críticos. Un buen ejemplo de su actividad cultural y humanista es el artículo “Rütmiprobleemidest luuletõlkes”³¹ (*Keel ja Kirjandus* nº 10 de 1961, pp.597-603) que trataba de los problemas rítmicos en la

²⁹ Unión de Escritores

³⁰ Sociedad de Estudiantes Estonios

³¹ “Sobre los problemas rítmicos en la traducción de poesía.”

traducción de poesía partiendo de su experiencia personal como traductor. Animaba a otros traductores a empezar una discusión sobre el tema porque hablando con escritores jóvenes, éstos se quejaban de que no existían materiales teóricos sobre la traducción de poesía al estonio y por lo tanto no se atrevían a emprender este trabajo [Kaalep 1961:597].

Otro ejemplo más con esta calidad humanística es la poesía de Kaalep en el idioma võru (el dialecto de ciertas partes del sur de Estonia). El libro *Haukamaa laulu*³² incluye poemas escritos a finales de los 60 y a principios de los 70. Siendo un poeta que escribe en dialecto võru, sin ser de esta nacionalidad, a Kaalep se le puede comparar con los primeros alemanes que en el siglo XVII empezaron ocasionalmente a usar el estonio para escribir poesía por interés hacia el idioma. Kaalep, además, siendo un “ilustrado y humanista”, es sin duda muy consciente de la necesidad de la labor de la protección de los dialectos y de hacer pública su belleza. Por ejemplo, “el poema “Valgjärve legend”³³ derrota la campaña de un profesor de instituto que pretendía desterrar el habla dialectal de las casas y de las escuelas.” [Kronberg 2000:160] De una manera parecida a la situación española de posguerra, los idiomas locales estaban cayendo en desuso incluso en el ámbito doméstico y Kaalep, al igual que Lorca al escribir en gallego o al usar palabras propiamente andaluzas, optó por crear una parte de su obra poética en dialecto.

En su totalidad, la creación poética de Ain Kaalep es un conjunto de decisiones conscientes, a veces incluso se le ha acusado de un racionalismo excesivo que según estas acusaciones contradice la verdadera naturaleza sentimental de la poesía. Aunque sean exageradas tales alusiones es verdad que el mismo poeta ha reconocido que “usando el lenguaje de la mitología y partiendo de ciertos ejemplos,

³² “Las canciones de Haukamaa”

³³ “La leyenda de Valgjärve”

los cultivadores de las bellas artes se podrían dividir en dos: los adoradores de Apolo, el dios del sol y las artes, y los de Dioniso, el extático dios de la fertilidad. No niego que mi simpatía se inclina hacia los primeros.” [Kaalep 1976:309, ref. Talvet 1995:310]

Karl Muru, a su vez, aclara que Kaalep, “un poeta que en el arte, en varias ocasiones ha defendido la razón y se ha confrontado con las declaraciones ultraemotivas rayanas al sentimentalismo”, no por ello “anhela un hombre y un arte insensibles”; lo que le parece inadecuado son las emociones vacías “y, en especial, la simulación de los sentimientos.” Una condición específica para una poesía verdadera es “mirar al mundo “a través de los ojos de la palabra” y hacerlo “sin sentir ni miedo ni vergüenza”, libre de prejuicios, sinceramente y, sin excepciones, honradamente.” (aquí, Muru cita la parte 13 de “De arte poetica” (*¡sic!*) de Kaalep) [Muru 1987:258, 260]

El lector estonio de poesía debe mucho a la actividad creativa de Kaalep, con su erudición y multidisciplinariedad ha ampliado “la abarcadura temporal y geográfica, incluyendo motivos y formas desde la Antigüedad clásica hasta el ámbito oriental. La riqueza formal de la lírica de Kaalep es extraordinaria en el contexto estonio. [...] Su poesía se autoestablece unos límites de una claridad clasicista, es multidimensional y discreta y valora la cultura, la espiritualidad y todo lo humano.” [Eesti kirjanike leksikon³⁴ 2000:159-160] Para alcanzar esta famosa claridad formal tanto en la creación poética como en la traducción, uno de los conceptos base es el de la homorritmia, “el intento de comunicar lo más exactamente posible la estructura rítmica del original, por supuesto mediante los recursos propios del estonio.” [Kaalep 1976:310, ref. Talvet 1995:316]

³⁴ “Léxico de escritores estonios”

Sin embargo no es siempre el método usado para la traducción de la poesía, ya sea por las dificultades que crea para el traductor, ya por las tradiciones métricas de los idiomas [Talvet 1995:317], pero sin duda convierte el resultado en algo más auténtico e interesante. Es verdad que, como ya hemos dicho, la poesía traductiva es también una creación artística por parte del traductor; por lo tanto es posible decir que, como la traducción usa los recursos de un cierto idioma, también debería partir de la tradición poética de ese idioma. Kaalep admite que “en un plano puramente teórico, se puede discutir sobre el problema de la necesidad de tal precisión [rítmica]”; que “ciertos fenómenos métricos, en distintos idiomas y en función de un determinado contenido, ya han adquirido una posición tradicional” [Kaalep 1961:598-599], pero esto es sólo una parte de la verdad y en modo alguno significa que sea imposible usar otras formas como Kaalep, en su artículo de 1961, demuestra también con ejemplos de la literatura de varias naciones.

Como ya hemos visto, el estonio ofrece posibilidades variadas para la versificación y la expresión de la rima asonante de los romances españoles tampoco es imposible en absoluto, “pero también es verdad que en varias combinaciones exige una inventiva a los poetas estonios muy superior a la de los poetas que emplean esta forma en castellano.” [Talvet 1995:320] Hay que admitir que muchas veces es más que probable que la enorme labor que requiere del traductor mantener los esquemas de rima españoles pasará desapercibida por parte del lector por parecer algo tan propio y natural del estonio; como se ha mostrado más arriba, el verso *regi* tiene mucho más en común con la tradición popular española de lo que se suele creer.

Otro obstáculo en el uso de la homorritmia parte de esa misma dificultad en encontrar el vocabulario más adecuado para la expresión de la idea original. Se tiende a usar palabras poco conocidas e incluso neologismos, por ser ésta la opción más

tentadora y fácil. Kaalep es consciente de este peligro y acepta que, “siguiendo el principio de la homorritmia, los resultados de trabajo del traductor de poesía pueden alcanzar un nivel de exigencia inesperado hacia el lector”. Pero es igualmente cierto lo que opina el poeta en contra de estas acusaciones: “Un adulto amigo de la poesía debería estar preparado para esforzarse un poco para conseguir información tanto intelectual como emocional. ¡Pues esto compensa mil veces! Y el verdadero arte de la palabra nunca cumple con la función de un pasatiempo.” [Kaalep 1976:310] También ha preguntado, como desafiando: “¿No parece natural que el fin último de un traductor de poesía sea la transmisión equivalente de esta unidad inseparable de la forma y del contenido? Sí, las diferencias entre la estructura de los idiomas establecen ciertos límites, no se puede regir una adecuación exacta; pero ¿si fuera posible esa pretensión, por qué no pretenderla?” [Kaalep 1961:598-599] Aunque generalmente está aceptado que no existe la perfección, por lo menos en nuestro mundo terrenal (si se nos permite ser tan atrevidos como para mantener que así es), siempre se procura alcanzarla, y es el ímpetu que mantiene en evolución la mente humana.

7. El libro *Kaneelist torn* y la reedición, *Mu kätēs on tuli*.

Como se puede deducir de la cita de Jüri Talvet al principio del apartado 2.2. del presente trabajo, el libro *Kaneelist torn* ha sido uno de los más deseados entre los amantes de la poesía. Para el día de hoy también tiene importancia que hayan pasado casi cuarenta años de su publicación y así sería una coincidencia enorme encontrarlo en algún anticuario. Cabe mencionar que tampoco es fácil conseguir la reedición *Mu kätēs on tuli*; por lo cual podemos sospechar que no es sólo el afecto de los estonios a la poesía sino que también las traducciones de Ain Kaalep tienen cierta calidad de eternas, además de los propios poemas de Lorca de ya demostrada excelencia. Dice Talvet: “En varias ocasiones he ojeado la selección de poemas de Ain Kaalep con la intención de ver si hay algo sustancial de García Lorca que todavía falte en estonio. Pero ¡no falta nada! [...] No niego que se podría añadir una y otra cosita de altísima calidad [...] pero en todo caso serían sólo adiciones, ninguna de las cuales abriría un aspecto nuevo en la naturaleza poética de García Lorca.” [Talvet 1998:1318] Una de las posibles fuentes para la selección de los poemas incluidos en *Kaneelist torn* fue el libro *Lirica selecta* en ruso, publicado en 1960 [Kaalep 1961:603].

Según hemos visto, el momento de la publicación de *Kaneelist torn* fue muy acertado en cuanto a la mentalidad de la gente y a las corrientes sociales. Es posible que las gentes de España hayan encontrado inspiración en las poesías de Lorca para buscar contacto con sus raíces culturales (por ejemplo los gallegos en base a la poesía de Lorca en gallego, igual que en base a sus discursos; Andrew A. Anderson incluso dice que Lorca “mitificó lo gallego” [Lorca 1988a:36]), pero en Estonia, el *despertar nacional* todavía estaba en el aire. Las condiciones históricas favorecían – mejor dicho, imponían – un afán por las tradiciones (no sólo las propias), más aun porque lo

nacional estaba suprimido por el poder central. Además de ser exóticos el gitanismo y el contacto con el pasado árabe y judío, estos elementos habrán dado nuevos puntos de vista al sentido nacional estonio, lo cual es lo que nos ha mantenido unidos durante las ocupaciones extranjeras.

Además de una época en general muy favorable para la actividad poética, los años 60 eran “la década de Kaalep”: en 1962 se publicó su traducción de *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega, otra “obra maestra” junto a *Kaneelist torn*. La publicación de esta última fue precedida de “una vanguardia introductoria” en la prensa como más tarde sucediría con el libro *Südame ajalugu*³⁵ de Vicente Aleixandre, publicado un año después de recibir el premio Nobel en 1977 [Talts 2004:28,40].

En comparación con la segunda edición, *Mu kâtes on tuli*, la verdad es que ha cambiado muy poco. Kaalep dice haber excluido las traducciones que le parecieron más débiles y “fuertemente corregido” la nota introductoria, donde hace estas afirmaciones [Lorca 1997:156]. En realidad existen diferencias entre la nota a la edición de 1966 y la de la edición de 1997, pero en su mayoría son cambios en el orden de las palabras o en la adjetivación. Por otra parte, en estas diferencias pequeñas se pueden ver las grandes transformaciones que la sociedad ha experimentado y por ello vemos interesante exponer los cambios que hay en la nota al libro *Mu kâtes on tuli* respecto a la de *Kaneelist torn*.

En primer lugar se ha excluido la breve introducción a la poesía hispánica de principios del siglo XX [Lorca 1966:148-149], los nombres de los famosos amigos que Lorca conoció al trasladarse a Madrid están en orden diferente; a continuación se ha añadido una cita de Kirsi Kunnas, la traductora de Lorca al finlandés, que

³⁵ “Historia del corazón”

profundiza en el significado simbólico de la guardia civil [Lorca 1997:152]. Al hablar de la afición de Lorca por Góngora, se ha incluido un párrafo de la conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora” y unas palabras que explican la denominación como tal de la generación del veintisiete [*Ídem*, p.152]. Introduciendo *Poeta en Nueva York*, Kaalep ha añadido otro punto de vista a la recepción de la imaginaria neoyorquina: el distanciamiento, la consideración de algunos lectores y críticos de que aquella poesía fue “un fracaso del poeta” [*Ídem*, p.153].

Mientras en *Kaneelist torn*, Kaalep llama al gallego un dialecto, en *Mu kâtes...* ya lo denomina, merecidamente, un idioma. Sin embargo, la diferencia quizás más interesante y a la vez más lógica está en la descripción de las circunstancias de la muerte de García Lorca. Para empezar, en 1966 se dice que el poeta fue detenido “aprovechando la primera oportunidad” [p.156], frase que falta en la edición de 1997. No obstante, los cambios que siguen son los más significativos:

Noticias auténticas más tardías comprueban que no se podía tratar de una coincidencia malaventurada en la confusión de la guerra, como después los poderes franquistas, por supuesto, han intentado explicar, sino que fue una acción totalmente intencionada. Lorca *todavía* no había escrito canciones de batalla antifascistas [...] El hecho de que diez años después del fallecimiento del poeta se hiciera posible la publicación de su obra en España tampoco redime la culpa de los poderes franquistas [1966:158, la cursiva es nuestra].

versus

Ambas partes combatientes han proporcionado sus explicaciones para este triste acontecimiento; una claridad final y conclusiva por supuesto no existe ni aparecerá, igual que ocurre siempre en ocasiones parecidas. En todo caso, García Lorca no había escrito *ninguna* canción de batalla antifascista [1997:155, la cursiva es nuestra].

También se ha excluido de la nueva edición una cita de Johannes Barbarus, un comunista estonio de primera plana: “Lorca no fue un esteta petrificado; lo que es más

– era un antiesteta” [1966:159]. Donde termina la nota a *Kaneelist torn*, en *Mu kätēs...* Kaalep ofrece unas explicaciones sobre los dos libros, por ejemplo la razón por la que cambió el título (la exclusión de las traducciones de “Tres ciudades: Baile”; “Oda al rey de Harlem”; “Suite de los espejos” y “La selva de los relojes” y la inclusión de los poemas “Tengo miedo a perder la maravilla” y “Oda a Salvador Dalí”, más la corrección de la nota introductoria). Tampoco deja pasar desaprecibido el importante hecho de que entre las publicaciones de ambos libros había desaparecido la censura. Con todo, en lo más básico que es la poesía, *Kaneelist torn* y *Mu kätēs on tuli* son, prácticamente, el mismo libro.

Conclusión

En el curso de la composición de esta tesina de licenciatura nos hemos enriquecido sumamente en un nivel personal, pero esperamos que, en adición, también hayamos conseguido ofrecer un resumen de los factores que influyeron en la publicación del libro *Kaneelist torn*.

Primero hemos ofrecido un panorama de la manera en la que ha cambiado la visión del mundo en el hombre moderno y hemos visto que del individualismo marcado del siglo XX, y de la mitificación de la libertad personal, tuvieron como resultado un lenguaje poético irracionalista y de un hermetismo excepcional; en el apartado 5 también hemos mencionado la dificultad que este hermetismo supone para los traductores de la poesía.

A continuación hemos hecho una incursión con la finalidad de familiarizarnos con las tradiciones estonias de la canción popular que tienen varias características cercanas a los romances medievales españoles; generalmente se puede decir que la temática de las canciones tradicionales en sus partes más esenciales es común, básicamente, en todos los pueblos – las diferencias culturales sólo llegaron después, en su cuna y su esencia todo hombre es igual: piensa en el trabajo, en su casa y en el amor y quiere inscribir su historia personal en en libro de la historia universal.

También se incluye en el trabajo un resumen de la poesía de autor en Estonia. Es un resumen muy elemental y han quedado por mencionar muchos autores que habrían merecido un lugar entre los que sí se retrata; las limitaciones del presente trabajo y también el carácter tan personal de la concepción de la calidad artística hacían muy difícil la selección de los poetas, por lo tanto se incluyen los nombres que nunca quedan sin mencionar al hablar de la poesía estonia y su historia: *Kalevipoeg* de

F.R.Kreutzwald; Lydia Koidula, Anna Haava, Juhan Liiv, Gustav Suits, Ernst Enno, Marie Under y Henrik Visnapuu. El caso de Johannes Semper es un poco contradictorio, su inclusión se debe no sólo a la calidad de su poesía sino también porque se le puede considerar el autor de las primeras traducciones de la poesía española al estonio.

De entre la multitud de los poetas que escribían durante los impactantes años 60 hemos elegido cuatro: Ellen Niit, Artur Alliksaar, Paul-Eerik Rummo y Jaan Kaplinski. Por ejemplo la obra de Juhan Viiding (Jüri Üdi) tuvo una resonancia social tal vez mayor que la de cualquiera de los cuatro poetas mencionados arriba, pero su actividad creativa y social data más bien de los años 70 y, por consiguiente, no hemos incluido su biografía, aunque fuera de manera breve. Lo que sí se ha intentado hacer es dar una idea de las condiciones histórico-culturales de la Estonia de los 60, con el redescubrimiento de la poesía en general y más exactamente de la tradición popular, y las ideas de protesta que prevalecieron durante el deshielo kruschevista.

Ain Kaalep, literato y poeta celebrado, es el traductor de los poemas lorquianos del libro *Kaneelist torn* y por ende es imprescindible también dar a conocer su persona, su ideología y su poética para una comprensión más profunda de dicho libro. También hemos profundizado un poco más en las diferencias que hay entre los dos libros de Lorca en estonio: *Kaneelist torn* y *Mu kättes on tuli*.

Todavía queda por hacer un análisis detallado de las traducciones y también es posible intentar investigar las repercusiones poéticas que ha tenido el libro en cuestión en la lírica estonia; esperamos que esta tesina de licenciatura pueda ayudar a entrar en el tema y, en general, servir para tener una visión más amplia del libro *Kaneelist torn* además del placer estético que proporciona su lectura.

Resümees.

Bakalaureusetöö “Federico García Lorca luulekogu *Kaneelist torn* [tlk. A.Kaalep, Eesti Raamat, Tallinn 1966] retseptioon Eesti kultuuriruumis” eesmärk on avada selle eesti luulele suurt mõju avaldanud luulevalimiku ilmumise tagamaid, eeskätt selleks, et anda lisaväärtus esteetilisele naudingule, mida raamatus sisalduvad meisterlikud luuletõlked pakuvad. Teisalt aitab see ehk teemasse paremini sisse elada uurijatel, kellel tekib soov ette võtta kogus avaldatud tõlgete põhjalik tõlke- ja kirjandusteaduslik analüüs.

Töö esimeses osas antakse ülevaade muutustest, mille tõi inimeste poeetilises maailmakäsitluses kaasa kahekümnes sajand oma individualistlike hoiakute, religiooni tähtsuse teisenemise ja massilise urbaniseerumisega. Järgneb ülevaade Hispaania luuletaja, literaadi ja kultuuritegelase Federico García Lorca elust ning loomingust, nagu ka tema luulestiilist ja kasutatud võtetest. Lorca oli küll palju enam kui pelgalt luuletaja, aga käesoleva töö seatud piirides on keskendunud just tema lüürilisele loomingule. Samuti tuuakse töö neljandas osas ära eesti keeles väljaspool luulekogu “Kaneelist torn” ilmunud Lorca luule.

Enne Ain Kaalepi elu ja loometöö tutvustamist vaadeldakse põgusalt luuletõlkijate erinevaid tõekspidamisi ja nendest lähtuvaid probleeme, ülevaatele Kaalepist järgneb aga luulevalimike “Kaneelist torn” (1966) ja “Mu kätes on tuli” (1997) võrdlus, sest kuigi viimane on põhimõtteliselt esimese uustrukk, esineb mõningaid olulisi erinevusi.

Lisades on ära toodud valimikus “Kaneelist torn” sisalduvate luuletuste pealkirjad ning ka need, mis avaldatud Jüri Talveti “Maailmakirjanduse lugemikus” ja

Kaalepi enda “Peegelmaastikes”, sest lisaks perioodikas ilmunule on need ainsad García Lorca eestikeelseid luuletusi sisaldavad teosed.

Apéndice 1. Poemas incluidos en la selección *Kaneelist torn*.

Libro de poemas (1921): Canción primaveral; Cantos nuevos; Sueño; Noviembre; Preguntas; Corazón nuevo; Patio húmedo; Encrucijada; La balada del agua del mar

Poema del cante jondo (1921): Baladilla de los tres ríos; El grito; El silencio; Encrucijada; Sevilla; Las seis cuerdas; Memento; Tres ciudades: Malagueña, Barrio de Córdoba, Baile; Adivinanza de la guitarra; Escena del teniente coronel de la guardia civil

Primeras canciones (1922): Media luna; Cuatro baladas amarillas; Adán;

Canciones (1921-1924): Balanza; Friso; Cortaron tres árboles; Caracola; Canción tonta; Tarde; Canción del jinete; Arbolé, arbolé...; Debussy; Narciso; La luna asoma; Dos lunas de tarde; Serenata; Canción del naranjo seco; Canción del día que se va

(Primer) romancero gitano (1924-1927): Romance de la luna, luna; Romance somnábulo; La casada infiel; Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla; Muerte de Antoñito el Camborio; Romance de la guardia civil española

Poeta en Nueva York (1929-1930): Oda al Rey de Harlem; Danza de la muerte; Son de negros en Cuba

Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías (1935)

Seis poemas galegos (1936): Madrigal â cibdá de Santiago; Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta; Danza da lúa en Santiago

El diván del Tamarit (1936): Gacela de la terrible presencia; Gacela de la raíz amarga; Gacela de la muerte oscura; Gacela de la huida; Gacela del amor con cien años; Gacela del mercado matutino; Casida del herido por el agua; Casida de los ramos; Casida de la mujer tendida boca arriba; Casida del sueño al aire libre; Casida de las palomas oscuras

Poesías sueltas: Suite del agua; Suite de los espejos; La selva de los relojes; Herbarios; Omega

Y, en adición, “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado

Apéndice 2. Poemas de García Lorca en traducción de Ain Kaalep publicados en la selección *Peegelmaastikud* y en *Maailmakirjanduse lugemik*.

Peegelmaastikud (tomo II, Tallinn, Eesti Raamat 1980)

Canción primaveral (I, II); Sueño; La balada del agua del mar; Encrucijada (del libro *Poema del cante jondo*); Tres ciudades; Cuatro baladas amarillas; Friso; Canción tonta; Canción del jinete; Arbolé, arbolé...; Serenata; Romance de la luna, luna; La casada infiel; Romance de la guardia civil española; Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta; Gacela de la huida; Casida del sueño al aire libre; Casida de las palomas oscuras; Omega.

Maailmakirjanduse lugemik (ed. Jüri Talvet , Tallinn, Koolibri 1993)

La balada del agua del mar; Tres ciudades; Canción del jinete; Serenata; Romance de la luna, luna; La casada infiel.

Bibliografía.

Blanco Amor, Eduardo 1988. «Prólogo», en García Lorca, Federico: *Diván del Tamarit...*, pp.259-263, Madrid: Espasa Calpe

Bousoño, Carlos 1981. *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid: Gredos

Eesti kirjanduslugu 2001. *Eesti kirjanduslugu* (eds. Epp Annus y otros), Tallinn: Koolibri

Eesti kirjanike leksikon 2000. *Eesti kirjanike leksikon* (eds. Oskar Kruus y Heino Puhvel), Tallinn: Eesti Raamat

Fernández, Ariel 1999. «Globalización y transculturalización en el lenguaje de la posmodernidad: angustia y ansiedad en la poesía actual», *Interlitteraria* 4, pp.117-131

García Gomez, Emilio 1988. «Nota», en García Lorca, Federico: *Diván del Tamarit...*, pp.183-188, Madrid: Espasa Calpe

García Lorca, Federico 1966. *Kaneelist torn* (trad. Ain Kaalep), Tallinn: Eesti Raamat

– **1988a.** *Diván del Tamarit. Seis poemas gallegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Poemas sueltos.* (ed. Andrew A. Anderson), Madrid: Espasa-Calpe

– **1988b.** *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (ed. Miguel García-Posada), Madrid: Castalia

– **1990.** *Poeta en Nueva York* (ed. Piero Menarini), Madrid: Espasa Calpe

– **1997.** *Mu kätes on tuli* (trad. Ain Kaalep), Tallinn: Vagabund

Kaalep, Ain 1961. «Rütmiprobleemidest luuletõlkes», *Keel ja Kirjandus* 10, pp.597-603

– **1976.** *Peegelmaastikud*, Tallinn: Eesti Raamat

– **1980.** *Peegelmaastikud*, Tallinn: Eesti Raamat

- Kaldjärv, Klaarika 2000.** *Tõlkekulg hispaaniakeelsest eestikeelsesse kultuuriruumi: Jorge Luis Borgese narratiivid* (tesis de magister, directores Jüri Talvet, Peeter Torop, Manuel Cáceres Sánchez), Tartu: Tartu Ülikool
- Kronberg, Janika 2000.** «Luulesild Antsla – Parnass» (sobre el libro de poemas dialectales de Ain Kaalep *Haukamaa laulu'*.), *Vikerkaar* 8-9, pp.159-161
- Krull, Hasso 1998.** «Mõtete tõlkimine», *Keel ja Kirjandus* 2, pp.81-86 (ref. Talts:2004)
- Lehiste, Ilse 2000a.** «Eesti rahvalaulu õige kuju», en *Keel kirjanduses*, pp.15-19, Tartu: Ilmamaa
- **2000b.** «“Vanema Edda” tõlge eesti keelde: meetrilise ekvivalentsi probleeme», OC, pp.20-27
- **2000c.** «Meetrika foneetikast», OC, pp.80-108
- **2000d.** «Välde eesti keeles ja luules», OC, pp.176-190
- Merilai, Arne 1999.** «Some Time Models in Estonian Traditional, Modern and Postmodern Poetry», *Interlitteraria* 4, pp.264-280
- Miksike.** *Regilaul* (autor desconocido)
- <http://www.miksike.ee/documents/main/elehed/3klass/4rahva/elutuba/3-4-10kuidaslaul.htm>
- Muru, Karl 1987.** «Sõna ja luule» en *Kodus ja külas*, pp.257-260, Tallinn: Eesti Raamat
- **2001.** «Keelest luule peeglis», *Keel ja Kirjandus* 4, pp.246-251
- Olesk, Sirje; Unt, Kersti 1999.** «Estonian Alternative Poetry in Changing Canon», *Interlitteraria* 4, pp.281-290
- Ramonedá, Arturo 1988.** *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid: Coloquio

- Raud, Rein 1999.** «The impossibility of Form», *Interlitteraria* 4, pp.82-92
- Saldaña, Alfredo 1999.** «Poesía española y posmodernidad: ideología y estética», *Interlitteraria* 4, pp.132-149
- Talts, Tiina 2004.** *Hispaania luule retseptioonist Eestis* (tesina de licenciatura, director Jüri Talvet); Tartu: Universidad de Tartu
- Talvet, Jüri 1995.** «Ain Kaalepi *poetica iberica*, en *Hispaania vaim*, Tartu: Ilmamaa
- 1996.** *El hispanismo en Estonia*, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- 1998.** «García Lorca luulest ja Ain Kaalepi tõlkest», *Akadeemia* 6, pp.1315-1324
- 1999.** *Maailmakirjandus II. Romantismist postmodernismini* (editor), Tallinn: Koolibri
- Tart, Indrek 1997.** *Eestikeelne luuleraamat 1851-1995: bibliomeetriline vaatepunkt*, Tallinn: Ilo
- Wahnón Bensusán, Sultana 1991.** *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada: Universidad de Granada
- Webber, Andrew J. 2004.** *The European Avant-Garde*, Cambridge, Malden (Mass.): Polity