UNIVERSIDAD DE DEUSTO

TERCER CICLO

PROGRAMA: LITERATURA

LIZARDI:

LECTURA SEMIÓTICA DE "BIOTZ-BEGIETAN"

Tesis doctoral presentada por D. Carlos OTEGUI LACUNZA

Dirigida por el Dr. Jesús María LASAGABASTER MADINABEITIA

El Director

El Doctorando

Carlos Otegui

Donostia, Septiembre de 1990

INTRODUCCIÓN : OBJETIVOS Y MÉTODO

1. Los objetivos

El objetivo de nuestra tesis consiste en realizar un análisis riguroso y una interpretación coherente del poemario Biotz-begietan de Lizardi. Tratamos de recoger pormenorizadamente sus constituyentes, estudiar su composición y funcionamiento, y organizar su sentido según una construcción unitaria e integrada.

La obra poética de Lizardi ha sido abordada o examinada en numerosas ocasiones por historiadores, críticos y comentaristas de la literatura euskérica. Alrededor de cien artículos o referencias breves, de muy diverso alcance y profundidad, y tres obras monográficas extensas constituyen el resultado de la atención y el estudio dedicados al poeta. El material informativo, interpretativo y crítico reunido por estos trabajos, tomado en su conjunto, ofrece ya una visión fundamentalmente acertada de la poesía lizardiana. Lo dicho hasta ahora por la crítica y la historia literarias sobre ella es básicamente válido. Varios de los rasgos esenciales de su creación poética están ya definidos. Nosotros no pretendemos ser originales en el sentido de querer descubrir un Lizardi desconocido, diferente o sorpresivo.

Los abundantes artículos, en particular los agrupados en la obra Xabier Lizardi, olerkari eta prosista (1) y en el número monográfico de la revista Jakin, "Lizardiren olertia" (2), aportan numerosos datos y desarrollan aspectos referentes a la biografía e ideología, el contexto literario y socio-cultural, las influencias y las fuentes, la lengua, la versificación, el sentimiento de la naturaleza, los recursos y actitudes poéticas concretas, la lectura o comentario de poemas, etc.

---

(1) X.Lete, A.Zelaieta, A.Lertxundi, Xabier Lizardi, olerkari eta prosista, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1974.

(2) "Lizardiren olertia. Garaia. Giroa. Iturriak. Poetika", Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp.5-117.

Cronológicamente, el primer estudio extenso y con intención de globalidad es la tesina de licenciatura Introducción a la poesía de "Lizardi", elaborada en 1974 por V. Arrillaga (1). El método adoptado, consistente en partir de la materia o realidad asumida por el poeta para, a través del examen de diversos mecanismos transformadores, llegar al nivel temático y simbólico, es muy apropiado para estudiar la creación poética de Lizardi e identificarse vivencialmente con ella. Sin embargo, los resultados obtenidos quedan por debajo de lo que los poemas y el procedimiento analítico permitían esperar. Aunque algunos apartados, como los referentes a la realidad natural recogida por el poeta o al cromatismo, ofrecen un contenido sustancioso, otros, como los correspondientes al ritmo, a los temas y símbolos, o los mismos comentarios a los poemas concretos, son bastante superficiales. Su trabajo es meritorio por haber subrayado de modo articulado algunos rasgos fundamentales de la poesía lizardiana y, sobre todo, por la elección del método y por ser el primer intento de aproximación global extensa.

El estudio confeccionado por L. Otaegi en el curso 1981-1982, Lizardiren poemagintzaren azterketa formal bat (2), se centra en las condiciones socio-culturales que rodean y en las que se sitúa la obra de Lizardi. Se trata de un trabajo sólidamente documentado que aporta valiosas precisiones sobre las actitudes y actividades políticas, lingüísticas y literarias del poeta. Entre otros apartados hay que destacar el dedicado a la relación de Lizardi con el proyecto cultural promocionado por Aitzol, las notas sobre las reacciones de la crítica literaria de la época ante su poesía y los datos, apoyados en cartas del autor, sobre el proceso de impresión y edición de Biotz-begietan en la casa Verdes Achirica.

---

(1) V.Arrillaga, Introducción a la poesía de "Lizardi", Memoria de Licenciatura, Universidad de Deusto, 1974 (Inédita).

(2) L.Otaegi, Lizardiren poemagintzaren azterketa formal bat, Donostia, 1981-1982 (Trabajo de investigación inédito).

Otra obra amplia, orientada con preferencia y de modo específico, como la de Arrillaga, al análisis interno de la poesía lizardiana, es Lizardi-ren lirika bideak de L. M. Mujika (1), publicada en 1983. El trabajo se inicia con la presentación de varios datos biográficos y ambientales del poeta, y pasa a analizar detenidamente la cuestión de las fuentes e influencias. A continuación, aborda aspectos morfosintácticos, campos semánticos y temas principales, una serie amplia de recursos técnicos literarios, y se cierra con un recorrido esquemático, hecho poema a poema, por el estrofismo, medida y rima. Lo más valioso de su estudio es el examen de las fuentes, de los procedimientos imaginativos y de las técnicas de imprecisión "bisémica". Sus juicios y valoraciones sobre la poesía de Lizardi son, en general, certeros. Los apartados correspondientes al plano morfosintáctico y a la temática necesitan un mayor desarrollo, y al capítulo que recoge las técnicas expresivas, así como a las notas sobre versificación, les falta una mayor conexión con el plano del contenido.

A pesar de este bagaje crítico, la obra poética de Lizardi permite y exige nuevos sondeos. Algunos aspectos, como el simbólico, se hallan poco profundizados o admiten enfoques distintos; en otros, como el rítmico, se pueden efectuar diversas precisiones; los hay, como el de los sujetos poéticos, que están aún por examinar. Nuestra intención, por lo tanto, es varia. Buscamos ahondar y, si es el caso, corregir o reorientar análisis ya realizados; estudiamos puntos no abordados hasta ahora de modo explícito; y, sobre todo, intentamos dar a la obra y a su sentido una nueva coherencia, integrando los diversos componentes bajo una perspectiva unificadora. Abrir nuevas entradas en el poemario, avanzar por las ya abiertas y establecer conexiones entre ellas es la tarea que pretendemos

---

(1) L. M. Mujika, Lizardi-ren lirika bideak, Donostia, Haranburu, 1983, vol. 1,2.

llevar a cabo. La finalidad es progresar en el conocimiento y asimilación de Biotz-begietan y, en consecuencia, de Lizardi.

Coherencia, integración, no significa cierre, acabamiento. La obra literaria es una unidad, pero abierta; es una entidad resultante de la tensión entre unidad y pluralidad. Estructura enmarcada por unos límites, dotada de elementos constantes, es capaz, a la vez, de admitir una notable multiplicidad de interpretaciones válidas. Es posible llegar a su núcleo íntimo, alcanzar esa "almendra poética" (1), pero nunca se consigue abarcarlo o comprenderlo exhaustivamente. Nuestra aproximación es una más y no agotará el sentido total del texto. Siempre quedará ese residuo que nuevos acercamientos reducirán pero nunca llegarán a eliminar por completo.

2. Los poemas de Lizardi

Los poemas de Lizardi conocidos hasta la fecha son cincuenta y dos. El objeto o corpus de nuestro trabajo no está constituido por todos ellos, sino únicamente por los contenidos en la edición original de Biotz-begietan del año 1932. Con el fin de precisar este punto y dado que, por el momento, no se ha confeccionado una edición que recoja íntegramente los cincuenta y dos poemas, presentamos su lista ordenándolos cronológicamente según la fecha de su primera publicación (2).

1) "Nere lenengo maite-ibilketa"
   Firma: "Samaiko-zulo"
   Publicación: Euzko-Deya, 28, 16-IV-1917, p.4

---

(1) A.Alonso, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1965 (3ª ed.), p.88.

(2) En el Apéndice recogemos las variantes observadas en las distintas versiones de los poemas.

2) "Euzko-mendiya"
Firma: "Samaiko-zulo"
Publicación: Euzko-Deya, 29, 1-V-1917, p.5

3) "Zelai-urdiña"
Firma: "Samaiko-zulo"
Publicación: Euzko-Deya, 33, 1-VII-1917, p.2

4) "Jaun errukitsuboi!..."
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 41, 16-XII-1917, p.2
Composición: 1917
Versión definitiva: "Yaun errukiorra"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

5) "Nere maitiak ditu -edo- "Axariya dantzan ...""
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 53, 16-VI-1918, p.4

6) "Maitasunaren illetea"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 63, 16-XI-1918, p.6

7) "Maiteder"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 66, 1-I-1919, p.3

8) "Maiteizane'ri"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 70, 1-III-1919, p.1

9) "Aztu, biyotz orrek!..."
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 72, 1-IV-1919, p.5

10) "Oia"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 73, 16-IV-1919, p.5
Composición: III-1919
Versión definitiva: "Oia"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

11) "Izarkitako suba"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 78, 16-XI-1919, p.3

12) "Gaiztuen itzala"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 79, 1-XII-1919, p.6
Composición: VI-1919

13) "Euzkera"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 80, 16-XII-1919, p.4

14) "Idazkiya"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 81, 1-I-1920, p.4

15) "Gastiaren otoitza"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 82, 16-I-1920, p.2

16) "Amona"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 83, 1-II-1920, p.4

17) "Otoitza"
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 87, 1-IV-1920, p.1

18) "Igesi..."
Firma: "Zarautz'ar Sabin"
Publicación: Euzko-Deya, 88, 16-IV-1920, p.2

19) "Neskatx urdin jantzia"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Euskal-Esnalea, 303, III-1929, pp.39-41
Composición: 1927
Versión definitiva: "Neskatx urdin-yantzia"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

20) "Aldakeri"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Euskal-Esnalea, 306-307, VI/VII-1929, pp.005-008
Composición: 1928
Versión definitiva: "Aldakeri"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

21) "Bultziko leiotik"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Euskal-Esnalea, 312, XII-1929, p.221
Composición: VIII-1929
Versión definitiva: "Bultzi-leiotik"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

22) "Negu"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Euskal-Esnalea, 316, IV-1930, p.66-67
Composición: 1930
Segunda versión: "Bizia lo"
Publicación: Eusko Olerkiak II, 1931. Se halla agrupado con los poemas "Sagar-lore","Baso itzal" y "Ondar-gorri", reunidos bajo el título "Urte-giroak ene begian".
Versión definitiva: "Bizia lo"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

23) "¡Biotzean min det!"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Euskal-Esnalea, 319, VII-1930, pp.145-149
Composición: 1930
Versión definitiva: "Biotzean min dut"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

24) "¡Agur!"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Eusko Olerkiak I, 1930
Composición: 1930
Versión definitiva: "Agur!"
Publicación: Biotz-begietan, 1932 (1)

25) "Paris'ko txolarrea"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Eusko Olerkiak I, 1930
Composición: 1930
Versión definitiva: "Paris'ko txolarrea"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

26) "Otartxo utsa"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Eusko Olerkiak I, 1930
Composición: 1930
Versión definitiva: "Otartxo utsa"
Publicación definitiva: Biotz-begietan, 1932

27) "Sagar lore"
Firma: "Lizardi"
Publicación: Eusko Olerkiak I, 1931. Se halla incluido en el conjunto "Urte-giroak ene begian".

---

(1) Esta composición aparece también incluida en el largo poema inacabado "Maitea", publicado en Umezurtz olerkiak (1934) con el título "Onuzki erotu.Agur".

Composición: 1930
Versión definitiva: "Sagar-lore"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

28) "Baso itzal"
Firma: "Lizardi"
Publicación: Eusko Olerkiak II, 1931. Se halla incluido en el conjunto "Urte-giroak ene begian".
Composición: 1930
Otras publicaciones anteriores a la versión definitiva: Euskal-Esnalea, 332-334, VII/X-1931,pp.187-189; Euzkerea, III, 15-X-1931, p.730.
Versión definitiva: "Baso itzal"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

29) "Ondar gorri"
Firma: "Lizardi"
Publicación: Eusko Olerkiak II, 1931. Se halla incluido en el conjunto "Urte-giroak ene begian"..
Composición: 1930
Versión definitiva: "Ondar-gorri"
Publicación: Biotz-begietan, 1932

Hasta aquí las composiciones aparecidas en revistas o libros publicados con anterioridad a la edición de Biotz-begietan, poemario de "Lizardi'tar X.", en el que por primera vez, y en su versión definitiva, ven la luz los poemas siguientes:

30) "Mendi-gaña"
Composición: 1920

31) "Zeru-azpia"
Composición: 1925

32) "Xabiertxo'ren eriotza"
Composición: 1926

33) "Zuaitz etzana"
Composición: 1930

34) "Eusko-bidaztiarena"
Composición: 1931

35) "Asaba zaarren baratza"
Composición: 1931

36) "Izotz-ondoko iguzki"
Composición: 1931

37) "Gure mintzo"
Composición: 1931

También se incluye en esta colección un brevísimo poema introductorio de cuatro líneas, en el que el autor destaca gráficamente, en mayúsculas, las palabras iniciales: **BIOTZ-BEGIETAN.**

Tras la publicación del poemario, aparecen las composiciones:

38) "Gazte'ren esnatzea"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Yakintza, 1, I/II-1933, p.27

39) "Argi-egidazu"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Yakintza, 2, III/IV-1933, p.90

Lizardi fallece el 12 de marzo de 1933. Los poemas que siguen a continuación fueron publicados ya tras su muerte.

40) "Egamin"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Yakintza, 3, V/VI-1933, p.178

41) "Etxeko keea"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Yakintza,3, V/VI-1933, p.179
Composición: XI-1932

Los cuatro últimos poemas se incluyen en Umezurtz olerkiak, que reúne, además de estos, los siguientes:

42) "Arrats gorri"

43) "Ama Gau beltxeran"

44) "Liorko"

45) "Amona"

46) "Muno-txiki"

47) "Gora-dei"

48) "Onki'ren billa"

49) "Ondaurtz-abestia"

50) "Maitale berriak"

Los ocho últimos poemas, junto con los ya mencionados "Agur!" y "Gazte'ren esnatzea", se agrupan en esta colección bajo el título ""Maitea"ren apurñoak".

Posteriormente a Umezurtz olerkiak se han publicado dos poemas:

51) "Etxeko sagastia"
Firma: "Lizardi'tar Xabier"
Publicación: Yakintza, 14, III/IV-1935, p.95

52) "Euskal Pizkundea"
Firma: "Lizardi'tar X."
Publicación: Biotz-begietan, edición de 1970
Composición: III-1933

Por lo tanto, la producción poética de Lizardi se compone de cincuenta y dos poemas, con un total de 3.347 versos (1) o, dicho de otro modo, de treinta y nueve (o treinta y ocho) poemas y dos conjuntos, "Urte-giroak ene begian" y ""Maitea"ren apurñoak", formados por cuatro y nueve (o diez) poemas respectivamente. No incluimos la breve composición introductoria a Biotz-begietan ni los versos jocosos publicados bajo el título "Berriketak" en la revista Argia durante el año 1928 (2).

3. Las ediciones

Dos libros, que han tenido varias ediciones, recogen la mayor parte de estos poemas: Biotz-begietan y Umezurtz olerkiak.

En la edición original de Biotz-begietan, publicada en 1932 por la imprenta Verdes Achirica de Bilbao, Lizardi

---

(1) En realidad se han publicado 3.346 versos, pues en el poema "Maiteder", al parecer por error de imprenta, falta uno. La composición está formada por dieciséis estrofas, todas de seis versos menos la decimoquinta en la que sólo se incluyen cinco.

(2) X.Lizardi, Kazetari-lanak, Donostia, Erein, 1987, pp.75-98.

ofrece una selección de veintiún poemas, ordenados cronológicamente según la fecha de composición: "Yaun errukiorra", "Oia", "Mendi-gaña", "Zeru-azpia", "Aldakeri", "Xabiertxo'ren eriotza", "Neskatx urdin-yantzia", "Bultzi-leiotik", "Paris'ko txolarrea", "Otartxo utsa", "Agur!", "Biotzean min dut", "Zuaitz etzana", "Bizia lo", "Sagar-lore", "Baso itzal", "Ondargorri", "Eusko-bidaztiarena", "Asaba zaarren baratza", "Izotzondoko iguzki" y "Gure mintzo". La edición incluye los cuatro versos introductorios, un prólogo de Orixe y la traducción castellana de los poemas.

Umezurtz olerkiak se publica en 1934, en Donostia, por la sociedad "Euskaltzaleak". Contiene catorce poemas, prologados por Aitzol y ordenados de esta manera: "Egamin", "Etxeko keea", "Argi-egidazu", "Arrats gorri", "Ama Gau beltxeran", "Gazte'ren esnatzea", "Liorko", "Amona", "Muno-txiki", "Gora-dei", "Onki-ren billa", "Ondaurtz-abestia", "Maitale berriak" y "Onuzki erotu. Agur".

La grafía utilizada en ambos libros presenta las siguientes particularidades:

"â"	para	[aa]	:	"âztu"
"ê"	para	[ee]	:	"bêra"
"û"	para	[uu]	:	"zûr"
"ŕ"	para	[r̄]	:	"beŕi"
"t̄"	para	[ʈ]	:	"mut̄il"
"l̄"	para	[l̪]	:	"il̄ok"

Los signos correspondientes a las interrogaciones y exclamaciones solamente se utilizan al final de las expresiones.

La segunda edición de Biotz-begietan se publica en 1956. Impresa por Industria Gráfica Valverde, es distribuida por la editorial Itxaropena de Zarautz dentro de su colección "Kuliska sorta", con el número 11-12.

La edición, que mantiene el prólogo de Orixe y la traducción castellana, incluye otro prólogo de A. M. Labayen e ilustraciones alusivas a los poemas, confeccionadas por "Ayalde". Se mantiene el orden y la ortografía de la edición original.

Respecto a la primera edición se eliminan cuatro poemas: "Yaun errukiorra", "Aldakeri", "Izotz-ondoko iguzki" y "Gure mintzo". Se añaden otros dos, antes incluidos en Umezurtz olerkiak: "Arrats gorri" y "Etxeko keea". No conocemos los motivos exactos por los que se apartaron las cuatro composiciones. Labayen simplemente constata, sin dar razones: "lenengo ediziotik lau puska kendu ditugula". Quizá influyó el sentido político de los poemas "Izotz-ondoko iguzki" y "Gure mintzo"; puede ser que intervinieran razones referentes a la calidad poética o al nivel de purismo léxico. Tampoco alcanzamos a ver con claridad los motivos de inclusión de esos dos poemas en concreto. Labayen alude simplemente a razones de cantidad: "Beste bi geitu dizkiogu ordea, ordañez".

Se trata, por lo tanto, de una edición acaso ajustada al momento histórico y a la situación lingüística, pero mutiladora del texto original del poeta.

La tercera edición de Biotz-begietan se publica en 1970, en Zarautz, a cargo de la editorial Itxaropena. Incluye, además del prólogo de Orixe y la traducción castellana, una breve evocación firmada por Xabier Agirre, hijo de Lizardi, y unas palabras finales de Labayen. En la grafía, se eliminan varios signos y se adopta la forma actual (1) :

"aa"	en lugar de	"â"
"ee"	en lugar de	"ê"
"uu"	en lugar de	"û"

---

(1) Nosotros utilizamos esta grafía a lo largo de todo el trabajo y para todos los textos del poeta.

"rr" en lugar de "ŕ"
"tt" en lugar de "t̄"
"ll" en lugar de "l̄"

Se vuelven a incluir los cuatro poemas eliminados en la edición de 1956, se mantienen los dos añadidos y se publica por primera vez el poema "Euskal Pizkundea", así como una reproducción manuscrita de la primera versión de la composición "Jaun errukitsuboi!...".

Esta edición recoge todos los poemas que anteriormente se han publicado bajo el título Biotz-begietan. La intención de los responsables es clara: "Lizardi'tar Xabier'en alik eta olerki geientsuenak bildu". Su valor reside en la restauración de la selección original y en la recuperación del poema "Euskal Pizkundea"que corría el riesgo de perderse. Sin embargo, no distingue con claridad los poemas originales del primer Biotz-begietan y los añadidos, con lo cual se mantiene cierta confusión respecto a la edición primitiva.

Por otro lado, tanto en la edición de 1956 como en ésta de 1970, se observan algunos errores de imprenta que pueden llevar a conclusiones inexactas, como le sucede a L.M. Mujika cuando afirma, refiriéndose al verso **maite-españek ukitu** del poema "Xabiertxo'ren eriotza", según la edición de 1970:

> "Lizardik españek (sic) ezartzen digu; agian s/z oraindik ongi bereiżten etzekielako. Aitzol-ek Itz-lauz-en aitortzen digunez." (1)

Es cierto que en el prólogo de la obra en prosa se hace esta advertencia con relación al período de aprendizaje del poeta. Pero, además de no ser Aitzol sino J. Markiegi el autor de dicho prólogo, basta comprobar en la edición de 1932 o en la de 1956 para ver que en ellas aparece "ezpañek", no siendo "españek" sino una errata de impresión.

---

(1) L.M.Mujika, op.cit., vol. 2, pp.158-159.

Otras erratas de relativa importancia en la edición de 1970 son, por ejemplo: "Aitor!" por **Ator!** (p.60), "besarkada" por **besarka** (p.112), "dirdaitsuek" por **dirdaitsuez** (p.174), "utziaz" por **utziak** (p.184), etc.

Independientemente de la edición de estos libros, se publican otras selecciones de los poemas de Lizardi. S. Onaindia incluye en su extensa antología Milla Euskal-Olerki Eder de 1954, veintiún poemas extraídos de las dos colecciones mencionadas. Industria Gráfica Valverde publica en Donostia, en 1974, un cuaderno de esmerada impresión titulado Lizardi, preparado bajo la dirección de J. de Aramburu, con selección y prólogo de J. Haritschelhar, en el que se recoge, entre otros textos, una muestra de ocho poemas del poeta, según la grafía de la primera edición.

En 1981, la editorial Erein de Donostia confecciona una edición en cuyo prólogo X. Lete indica:

> "Argitalpen honen arduradunok, lehen aldiz euskaraz, eta liburu bakar batean, Xabier Lizardi-ren olerki ezagun guztiak argitaratu nahi izan ditugu. Hau ez da, beraz, edizione kritiko bat."

El libro, que se cierra con los ya conocidos prólogos de Orixe y Aitzol, e incluye las ilustraciones realizadas por "Ayalde" en la edición de 1956, reúne en un solo volumen, pero deslindándolos, los veintiún poemas de la edición original de Biotz-begietan, trece poemas de Umezurtz olerkiak, pues "Onuzki erotu. Agur" se halla entre los primeros, y el poema "Euskal Pizkundea". En total treinta y cinco composiciones. Es, por el momento, la edición que más poemas de Lizardi recoge. Faltan los dieciséis publicados en la revista Euzko-Deya (1) y el poema "Etxeko sagastia" aparecido en la revista Yakintza.

---

(1) L.Akesolo ha reunido los poemas publicados por Lizardi en la revista Euzko-Deya en: Karmel, 180, 1987(1), pp.6-15; 181, 1987(2), pp.25-32; 183, 1987(4), pp.57-64.

Se elimina la traducción castellana y junto a cada poema se inserta una glosa explicativa de su sentido, tono o estructura, así como unas breves aclaraciones léxicas, dándose como razón justificativa de esta opción: "euskara hutsean argitaratzeko eta irakurria izateko prestatu dugu". La razón resulta aceptable, pero la supresión de la traducción plantea problemas de los que los responsables de la edición, según se indica en el prólogo, son conscientes.

4. Niveles de acabado textual

Considerando el momento y el modo de publicación de los poemas, así como el grado de seguridad que tenemos sobre el estado de su acabamiento, creemos que dentro del corpus poético de Lizardi se deben establecer varios niveles.

En primer lugar, hay que distinguir entre aquellos poemas que fueron publicados en vida del autor, obviamente como fruto de una decisión personal por la cual los consideraba aptos para mostrarlos a la luz, y aquellos otros, aparecidos tras su muerte, respecto de los cuales no nos consta con certeza que el autor dispusiera expresamente su publicación. En cuanto a los primeros, podemos suponer que Lizardi los juzgaba suficientemente acabados, coronados poéticamente, y que los asumía por entero en tal estado. De los segundos, no sabemos hasta qué punto se hallaban concluidos, ni en qué medida Lizardi los consideraba dispuestos para su publicación, máxime conocido su hábito de remozar los poemas en busca de una versión poética más pulida.

Dentro del primer grupo se hallan los poemas aparecidos en la revista Euzko-Deya y en la colección Biotz-begietan, en su edición de 1932. Por lo que respecta a la situación de los cuatro poemas incluidos en Yakintza durante el año 1933,

podemos atenernos a las fechas de la revista y a los testimonios de Aitzol, quien, refiriéndose a Umezurtz olerkiak, nos asegura que Lizardi hizo publicar en la revista unos pocos poemas:

> "Batzuek, gutxi, gure Yakintza'n "Lizardi" berak aizken bizitz aldean argitaratu arazitakoak; geienak, berriz, olerkariaren paperetan (...) gordeak zeudenak." (1)
>
> "Entre sus papeles se han hallado catorce poesías, no publicadas en "Biotz-begietan". La mayoría inéditas; tres solamente publicadas en vida del autor en la revista "Yakintza"." (2)

Estas palabras y las fechas de la revista nos permiten asegurar que, al menos, los poemas "Gazte'ren esnatzea" y "Argi-egidazu" fueron hechos publicar por el mismo Lizardi. La fecha del número en que aparecieron "Egamin" y "Etxeko keea", posterior a la muerte del poeta, y la imprecisión de Aitzol en cuanto a la cantidad, pues no fueron tres sino dos o, en todo caso, cuatro, nos dejan en la duda de si estos dos poemas los hizo publicar expresamente el autor o corresponden a los que se hallaron entre sus papeles tras su fallecimiento. La nota que acompaña a su publicación y el testimonio de "Zeleta" parecen apoyar la primera versión:

> "Esta poesía y la siguiente "Etxeko keea" son las póstumas escritas por "Xabier de Lizardi"." (3)
>
> ""To. Or dituk nere bi azken olerkiak" -zezayon oraindik egun gutxi "Lizardi" gaxoak "Yakintza"-ren artezkariari, bere betiko lantxo aberkoya eskuratuaz." (4)

---

(1) J.Ariztimuño, "Aitzol", Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1986, vol. 3, p.100.

(2) Ibidem, vol. 6, p.56.

(3) Yakintza, 3, V/VI-1933, p.178.

(4) "Zeleta", "Lizardi'tar Xabier (G.B.)" in Argia, 625, 26-III-1933, p.2.

Integran el segundo grupo los restantes poemas de Umezurtz olerkiak y las composiciones "Etxeko sagastia" y "Euskal Pizkundea". Aunque pertenecen al corpus poético de Lizardi, su estado es diferente; les falta la garantía final, el sello último, el visto bueno del autor para su publicación definitiva.

Dentro del bloque de poemas publicados bajo la supervisión final del poeta, hay que distinguir, a su vez, tres niveles: los poemas publicados de forma suelta en Euzko-Deya y no recogidos posteriormente en Biotz-begietan, los poemas escogidos para componer la selección del poemario de 1932, y, por último, los publicados después de la aparición del libro, en 1933.

Los poemas de Euzko-Deya no recogidos en la colección no son considerados por Lizardi, en 1932, como exponentes genuinos de su actitud poética presente. Los poemas posteriores, publicados en 1933 en revista y no en libro, con la consiguiente diferencia en cuanto a su estado definitivo y a su integración en un conjunto poético, representan un segundo nivel en la escala de autenticidad, y parecen pertenecer al inicio de una nueva etapa poética que quedó truncada con la muerte prematura del poeta.

Creemos que son precisamente los veintiún poemas de Biotz-begietan los que de modo más fiel revelan y expresan la labor poética de Lizardi. Constituyen el fruto más conscientemente maduro y selecto de su poesía, y el camino más privilegiado para sumergirnos en sus interioridades. Son estos veintiún poemas, con sus 1.568 versos, los que integran el objeto o corpus de nuestro trabajo (1). Al resto nos referiremos com-

---

(1) Con ello nos adherimos a la observación de J. M. Lekuona, quien en su trabajo sobre la métrica y la rima de Lizardi, "Lizardiren eskema metrikoak eta puntuak" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, en la página 54, advierte: "Aztergaitzat Biotz-begietan olerkiak bakarrik hartzen dugu. Laburtu beharraz aparte, liburu honi soilik heltzen diogu, bertan bakarrik dagoelako Lizardik argitara eman zuen bere erabateko iritzia." Cf. también, A. Lertxundi, "Lizardiz berriro ere" in Argia, 969, 27-III-1983, p. 27.

plementariamente. Por lo tanto, mientras no indiquemos lo contrario, en aquellos casos en los que,por necesidad de simplificación expresiva,nos refiramos a Lizardi o a su poesía de modo general, en sentido estricto nos estaremos refiriendo a la creación poética contenida en Biotz-begietan.

5. El método

Abordamos el poemario desde una perspectiva semiótica, según la cual la obra literaria es una práctica, un proceso de comunicación y de creación de sentido, en el que se entrecruzan e integran múltiples códigos de naturaleza diversa. El texto artístico es una entidad compleja, un tejido que se halla articulado y elaborado a partir de numerosos códigos, no rígidos y fijos, sino flexibles y variables, no solamente lingüísticos sino también métricos, retóricos, pragmáticos, sociales, ideológicos, etc. La obra literaria puede definirse como un sistema semiótico pluricodificado (1), y se caracteriza por una organización interna que la convierte en un todo estructural, articulado en distintos niveles íntimamente entrelazados entre sí.

Entendemos la semiótica no en un sentido limitado, como un sistema de signos enteramente autosuficiente en sí mismo, sino en un sentido amplio, como sistema abierto de códigos de signos considerados en sus dimensiones intratextuales y extratextuales: una teoría semiótica completa. Incluye una sintaxis o relación y combinación de los signos entre ellos; una pragmática, es decir,las relaciones de los signos con sus usos, sus efectos y con los sujetos que los utilizan, y la actualización de la lengua en un discurso por una enunciación

---

(1) Cf. V.M. de Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, Coimbra, Livraria Almedina, 1983 (5ª ed.), pp.80-81, 95-97.

realizada en situaciones contextuales concretas; y una semántica o relación de los signos con su significación, con los objetos de la realidad (1).

En el proceso de comunicación literaria privilegiamos el texto en sí mismo: él es el punto de partida y de llegada. Esto no significa que desatendamos otros componentes como los sujetos, el pre-texto o realidad incorporada por el artista a su obra, y el contexto, pero los consideramos en función de la unidad en la que se hallan integrados semióticamente: el texto. A la vez que el texto, destacamos el poema como unidad de creación y de sentido. El trabajo por niveles corre el riesgo de diluir el poema como tal. Con el fin de mantener su entidad, en varios puntos de nuestro estudio efectuamos análisis o comentarios de composiciones concretas; en cada caso integramos aquellos elementos poéticos que han sido examinados en el capítulo o apartado correspondiente.

Dada la multiplicidad de códigos operantes en la obra,no recurrimos a un único método concreto, sino a varios, diversos y complementarios, vertebrados dentro de la aproximación semiótica adoptada. Dicho de otro modo, asumimos un método mixto en el que concurren aportaciones de distintas teorías críticas. Cada plano del poemario posee una constitución específica, configurada a base de elementos, recursos o técnicas que nuestro trabajo debe recoger e interpretar.

Para ello, efectuamos sucesivas entradas en el texto, por caminos diferentes, que desembocan en asimilaciones parciales del sentido de la obra. A medida que las entradas se acumulan y progresamos de nivel en nivel, los resultados parciales se integran en análisis poemáticos y conjuntos semánticos de globalidad creciente. Con todo, la división y funcionamiento por niveles, por capítulos y apartados, no es sino un

---

(1) Cf. Ch.Morris, Signs, Language and Behavior, New York, George Braziller, 1946, pp.217-220.

recurso metodológico que utilizamos para poder penetrar en la obra de modo ordenado y coherente, y acercarnos con mayor garantía a una visión completa y saturadora. El proceso de sentido es unitario y los aspectos o planos sintáctico, semántico y pragmático son simultáneos, inseparables. No habrá de extrañar, por lo tanto, que en un mismo capítulo se entrecrucen, junto al nivel específicamente examinado, otros necesariamente imbricados en él. Será una consecuencia de la unidad inherente al texto artístico.

5.1. Sintaxis y Poética lingüística

Distribuimos el trabajo en cinco capítulos. Comenzamos por la sintaxis de la obra, entendida como estudio de los elementos o signos que la componen, es decir, del material lingüístico utilizado por el poeta. A esta tarea dedicamos los dos capítulos iniciales. En el primero analizamos el ritmo poético y , dentro de él, como agente fundamental, la versificación. Siempre desde una perspectiva rítmica, examinamos primordialmente los aspectos métrico-fónicos y los completamos con otros de tipo morfosintáctico y semántico. En el segundo capítulo recogemos, ya específicamente, los elementos morfosintácticos y léxicos poéticamente pertinentes, y configuramos una microsemántica básica, articulada en isotopías claves para la interpretación del poemario.

El método utilizado en estos dos capítulos es esencialmente lingüístico. Para estudiar la lengua, componente material de la obra, trabajamos según los tres planos tradicionales de la ciencia del lenguaje, fonética, morfosintaxis y léxico; aplicamos y analizamos estructuras y mecanismos elaborados y usados por ella. La lengua es el soporte primigenio, la materia prima, el apoyo significante o código básico e imprescindible del enunciado poético. Es, por lo tanto, perfec-

tamente lícito y coherente partir de él y practicar una poética lingüística, crítica literaria de base teórico-instrumental lingüística (1), que analice las propiedades verbales literariamente pertinentes del texto artístico. La lingüística tiene el derecho y el deber de estudiar el arte del lenguaje en todos sus aspectos (2).

Creemos que la reiteración, la recurrencia, el retorno, tanto de elementos de versificación como de elementos de los diversos planos lingüísticos, constituye una vía de entrada privilegiada para iniciar el contacto directo y operante con los poemas. Matizando a Jakobson y a Lotman (3), consideramos que la repetición y el paralelismo constituyen, no el único, pero sí uno de los fundamentos esenciales de la estructura del verso. Para medir y valorar esta reiteración, que adquiere una notable relevancia en este acercamiento lingüístico inicial, recurrimos con frecuencia a los datos cuantitativos. No todas las estadísticas permiten extraer conclusiones significativas importantes. Para su interpretación correcta es preciso situarlas en un contexto y, a veces, carecemos de datos con los que establecer una comparación. Aunque algunos cómputos puedan parecer inútiles o inoperantes, en general revelan un rasgo estilístico del poemario.

---

(1) Cf. T. Albaladejo, "La crítica lingüística" in P. Aullón de Haro (ed.), Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor, 1984, pp.146-151; A. García Berrio, Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra, 1989, pp.30-48.

(2) Cf. R. Jakobson, Essais de linguistique générale-1, París, Minuit, 1963, p. 248.

(3) R. Jakobson, ibidem, p.235, recoge la afirmación de G. M. Hopkins, "La structure de la poésie est caractérisée par un parallélisme continuel", y afirma: "La rime n'est qu'un cas particulier, condensé en quelque sorte, d'un problème beaucoup plus général, nous pouvons même dire du problème fondamental de la poésie, qui est le parallélisme." Y.M. Lotman en Estructura del Texto Artístico , Madrid, Istmo, 1982 (2ª ed.), p.173, sostiene que "la repetición constituye el fundamento de la estructura del verso".

Pero, aunque fundamental, el lingüístico no es el único código del texto artístico. Según la fórmula elaborada por Lotman (1), la literatura es un "sistema modelizador secundario", es decir, se halla expresada en un lenguaje especial organizado sobre la lengua natural, lo cual supone la presencia e intersección de nuevos modelos semióticos entrelazados con los propios de la lengua, tomada no sólo como sistema sino también como discurso.

El texto literario se halla constreñido por fuerzas centrípetas que le llevan a centrarse autotélicamente en sí mismo, función poética, pero además, por otra parte, fuerzas centrífugas operan en él un descentramiento, una escisión, en sus signos, una expansión hacia nuevas dimensiones de sentido. Esto no contradice a las unidades lingüísticas contenidas en él, pues el discurso sigue ligado a las leyes de su materialidad propia; pero las desborda, no se ajusta a ellas obligatoriamente, y entra en relación con la referencia, los sujetos, los sentidos connotados, la historia, el intertexto, las condiciones de reproducción, el modo de recepción, etc. Si bien el material del texto es lingüístico, tiene lugar una semiotización de naturaleza literaria; los elementos componentes del proceso comunicativo adquieren en el texto literario nuevas semiotizaciones (2).

Por lo tanto, no basta una poética lingüística, estrictamente inmanente al texto, anclada únicamente en la lengua como sistema, en el signo lingüístico como unidad autónoma, ya que ella sola no puede abarcar el sentido global del discurso, todas las vibraciones del objeto literario. La observación lingüístico-formal nos aporta datos objetivos, precisos, valiosos e imprescindibles, pero es un acercamiento insuficiente. El lenguaje es el sistema de la lengua, pero es

---

(1) Y. M. Lotman, ibidem, p. 34.

(2) Cf. V. M. de Aguiar e Silva, op. cit., pp. 69-74.

también la utilización y funcionamiento de esa lengua en un acto individual; es lenguaje en acción (1), discurso, enunciación en unas coordenadas espacio- temporales, y por ello hay que asumir como fundamentales la dimensión discursiva y el plano semántico modelizante.

De una fase más bien explicativa, descriptiva, de la disposición interna de los elementos materiales de la obra, del examen de regularidades gramaticales y microestructurales, pasamos a una fase más interpretativa, atenta a aspectos discursivos y macroestructurales. Descripción e interpretación no se excluyen mutuamente, sino que constituyen dos momentos necesarios, complementarios. La explicación estructural debe desembocar en una penetración en el sentido denotativo y connotativo de la obra, y, a su vez, ésta requiere, como etapa previa, el análisis de los componentes significantes. La sintaxis, el análisis lingüístico de los signos, ha de insertarse en la semiótica en toda su amplitud; hay que progresar desde lo inmanente a lo contextual. Practicamos un "inmanentismo abierto" (2), una crítica interna equilibrada por dimensiones externas.

5.2. Enunciación y Pragmática

De esta forma, en el capítulo tercero penetramos en los aspectos enunciativo-pragmáticos del poemario. En el amplio ámbito de la pragmática se dibujan dos líneas de investigación: una de tipo enunciativo, orientada hacia el estudio del enunciado y de su cuadro enunciativo, y otra de tipo ilocutivo, centrada en los actos de lenguaje, aquello que el len-

---

(1) Cf. É. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, París, Gallimard, 1966, vol. 1, p. 129; 1974, vol. 2, p. 80.

(2) Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, París, Armand Colin, 1980, p. 220.

guaje efectúa por su fuerza performativa (1). Aunque algunos (2) denominan a la primera como "lingüística del discurso" o "lingüística de la enunciación", y reservan el nombre de "pragmática" para la segunda, nosotros aquí tomamos "pragmática" en sentido amplio y bajo su designación incluimos tanto los valores enunciativos como los propiamente pragmáticos.

El lenguaje, en cuanto enunciación, conlleva la intervención de unos sujetos interlocutores y de un contexto envolvente. El lenguaje no es mera transmisión de información, sino además interacción de sujetos que ponen en actividad las estructuras lingüísticas, fonéticas, morfosintácticas y léxicas de la lengua, dando así origen a un encuentro de subjetividades. Ya en este plano del discurso, parece apropiado matizar o sustituir la terminología "emisor-receptor", "destinador-destinatario", que relega al segundo sujeto a un papel meramente pasivo, por la de "locutor-alocutario", "enunciador-enunciatario", y considerar a ambos sujetos como co-enunciadores activos, interlocutores productores de sentido e interiores al proceso enunciativo.

Los sujetos actúan enunciativamente en una situación concreta, en el marco de unas circunstancias determinadas, bajo unas condiciones de uso. Esta situación incluye el contexto verbal o co-texto, en el que se halla insertado el enunciado portador de las marcas enunciativas, y el contexto extraverbal, o propiamente situacional, compuesto por el entorno socio-cultural o conjunto de fenómenos psico-sociológicos que rodean el acto de enunciación, el contacto o condiciones y coordenadas espacio-temporales que hacen posible dicho acto, y el referente (3).

---

(1) Ibidem, pp. 185-196.

(2) Cf. R. Eluerd, La pragmatique linguistique, París, Nathan, 1985, pp.8-9.

(3) Cf. S. Serrano, La semiótica, Barcelona, Montesinos, 1984, p.42.

Seguimos dentro de la lingüística, pero no en el terreno de una lingüística de la lengua, sino del discurso, que tiene como objeto la totalidad del enunciado. Tenemos en cuenta las operaciones lingüísticas por las que un enunciador ha construido el discurso y, al hacerlo, se ha construido a sí mismo como sujeto.

Pero, como hemos indicado, junto a los aspectos enunciativos se hallan los específicamente pragmáticos. La pragmática ahonda en el acto de enunciación y descubre en él que el uso de la lengua es también acción, ejecución de actos. Hablar, enunciar, es también hacer, y los sujetos usan la lengua para cumplir, influir, transmitir, advertir, etc. Al análisis de los sujetos y del contexto enunciativo hemos de añadir el estudio de las acciones y efectos producidos por el discurso.

Dentro del ámbito literario, está claro que la literatura , y concretamente la poesía, constituye un discurso especial que no puede asimilarse a un acto de enunciación ordinario. Participan unos sujetos, actúa un contexto, pero, por ejemplo, en el acto de recepción literaria no existe inmediatez y simetría en la interlocución, pues el enunciador-emisor desaparece como tal y el lector, por su parte, no puede emitir habitualmente un mensaje co-respondiente. Por otro lado, el "yo" y el "tú" eventualmente insertados en el texto no tienen por qué referirse al hablante enunciador y al co-hablante enunciatario, sino que pueden representar a otras identidades diferentes. Normalmente, además, el contexto de los interlocutores es distinto y es él el que crea su propia situación. El texto literario es, por lo tanto, un acto de habla particular, "un pseudo-énoncé qui ne communique qu'en pervertissant les contraintes de l'échange linguistique" (1). Sin embargo, dentro de esta peculiaridad, no dudamos en considerar la poesía como un acto de enunciación literaria en cuyo enunciado se hallan impresas las huellas del acto lingüístico que lo ha ge-

---

(1) D. Maingueneau, Éléments de Linguistique pour le texte littéraire, París, Bordas, 1986, p. 10.

nerado.

Considerado desde este punto de vista discursivo, el texto literario no es ya un producto acabado, inmutable, sino producción incesante de sentido. No hay un significado final pues "l'oeuvre ne s'arrête pas, ne se ferme pas; il s'agit moins, dès lors, d'expliquer ou même de décrire, que d'entrer dans le jeu des signifiants" (1). En el texto se crea una nueva dimensión semántica, un modo específico de "significancia", trabajo de creación de sentido que se practica en la lengua por la interacción del sujeto con la cadena significante comunicativa. El sujeto juega activamente con los significantes, organiza el discurso, origina nuevos sentidos. La "significancia" no se reduce al léxico sino que brota de todo el discurso. El texto es ya una "práctica significante" cuyo sentido se origina en una operación entre sujetos, contexto y lengua (2). El sentido se halla estrechamente ligado a la enunciación y no puede entenderse debidamente separado de ella. De esta forma, el acto de emplear la lengua, la participación de los sujetos, condiciona la interpretación semántica de los enunciados.

Por ello, antes de abordar directamente el contenido semántico del poemario, analizamos algunos aspectos enunciativo-pragmáticos. Atendemos al estatuto y actividad de los sujetos, así como a las coordenadas espacio-temporales próximas, según las huellas que han dejado en el discurso. Examinamos la relación entre los sujetos y la realidad extratextual asumida en la obra, el modo en que ésta es captada, y los recursos figurativos utilizados para operar su transformación en discurso literario. Buscamos las actitudes fundamentales de los sujetos poéticos ante la realidad. Trabajamos por lo tanto en una dirección pragmática orientada ya hacia la semántica, es decir,

---

(1) R. Barthes, "Texte (Théorie du)" in Encyclopaedia Universalis, París, Encyclopaedia Universalis France, 1968, vol. 15, p. 1017.

(2) Cf. J. Kristeva, Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse, París, Seuil, 1969, pp. 9-11.

en una línea pragmático-semántica. Los aspectos más ampliamente contextuales, correspondientes a las condiciones socio-culturales envolventes, serán estudiados en el capítulo quinto, completando de esta manera la perspectiva enunciativo-pragmática.

5.3. Semántica y sentido connotativo-simbólico

La sintaxis y la pragmática, como estudio, respectivamente, de los signos en sí mismos y de los signos en relación a sus usuarios, conllevan una semántica y desembocan en ella. La semiótica literaria es necesariamente semántica en toda su extensión. En el texto literario todo se carga de significación, todo adquiere sentido, e incluso los componentes formales se semantizan (1).

El signo literario no es mera denotación, significado fijo, estático, único. Los desarrollos de la teoría glosemática de Hjelmslev en su aplicación al terreno literario, han dejado suficientemente asentado el principio de que la literatura es una semiótica connotativa (2). En ella, el plano de la denotación, la expresión y contenido denotativos, constituyen un sistema primero que funciona como significante (plano de la expresión) del significado (plano del contenido) de un sistema segundo connotativo. En la denotación, en el significado e información comunicada directamente por las unidades lingüísticas, se injertan nuevos sentidos connotativos considerados habitualmente como indirectos o complementarios, pero no por ello accidentales o de valor inferior a los denotados: asociaciones varias, afectivas, ideológicas, axiológicas, culturales, socio-geográficas, intertextuales, etc., que se incorporan al núcleo denotativo.

---

(1) Cf. Y. M. Lotman, op. cit., pp. 23-36.

(2) Cf. por ejemplo, R. Barthes, Elementos de semiología, Madrid, Comunicación, 1971 (2ª ed.), pp. 91-95; M.-N. Gary-Prieur, "La notion de connotation(s)" in Littérature, 4, XII-1971, pp. 96-107.

La misma concepción lotmaniana de la literatura como sistema modelizador secundario constituye, así mismo, una nueva plataforma teórica fecunda con vistas al análisis del sentido plural de la obra literaria. Si en la derivación glosemática los dos sistemas establecidos son el denotativo y el connotativo, en la definición de Lotman, el sistema semiótico literario se halla integrado por un sistema modelizador primario y un sistema modelizador secundario. De nuevo, la lengua natural, el material lingüístico en bruto, es la base sobre la que actúa el sistema artístico literario específico que, por un proceso de semiosis, engendra nuevos significados. El sistema secundario, sin ser parasitario, sólo existe y se desarrolla en interacción con la expresión y contenido de la lengua natural, de forma que los significados de ambos sistemas, lejos de anularse mutuamente,se hallan presentes de modo simultáneo (1).

Así, en el capítulo cuarto, nos introducimos en el ámbito de estas significaciones, llamémoslas así, segundas. A los aspectos denotativos, ya roturados en los tres primeros capítulos, agregamos los connotativos y, a menudo asimilados en parte o totalmente a ellos, los simbólicos. Para su análisis interpretativo nos apoyamos en elementos operativos, a precisar en su momento, tomados del sistema elaborado por la Poética de lo imaginario. Esta corriente crítica, actualmente en fase de desarrollo y aplicación, nos permite realizar una nueva aproximación a los aspectos semánticos o temas del poemario, algunos de los cuales ya han sido vistos desde otros ángulos en trabajos anteriores (2).

Esta etapa de nuestro estudio, practicada desde la perspectiva de la semiótica connotativo-simbólica, viene a completar nuestro proceso de acercamiento al poemario,entendido dicho proceso con M. Rifaterre como transición de la mí-

---

(1) Cf. Y. M. Lotman, op. cit., pp. 51-59, 89-92.

(2) Cf. sobre la semántica del poemario: V. Arrillaga, op. cit., pp. 180-302; L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, pp. 9-69.

mesis a la semiosis. Rifaterre (1) lee el texto literario partiendo de la mímesis, representación literaria de la realidad, pero subordinado este efecto de lo real a la semiotización, en la que dicha representación mimética, gracias a efectos de agramaticalidad, de sobredeterminación, de superposición de códigos, se percibe como material que significa algo distinto de lo que parece decir. Es el paso de la materia al símbolo (2), del sistema primero de signos, lo denotado, lo real observado y vivido, correspondiente a la función mimética del texto, a ese segundo sentido, a ese plus de significación, a esa configuración como símbolo, fruto de la función simbólica del texto; al símbolo se llega pasando por la transformación operada por el artificio poético, por los procedimientos de expresividad, por las configuraciones operadas en el proceso enunciativo sobre la realidad o material inicial, correspondientes a la función poética. Así se obtiene "un mensaje cifrado, en donde el signo denota un referente y connota una emoción, sujeto a la par de dos códigos distintos de comunicación: el testimonial y el simbólico." (3)

5.4. Contextualización

En el quinto y último capítulo prolongamos el análisis pragmático y lo completamos con aspectos contextuales amplios, circunstancias generales envolventes, que intervienen en la constitución del poemario. El sistema literario general, la actividad y la obra literarias no pueden funcionar ni en-

---

(1) Cf. M. Rifaterre, Sémiotique de la poésie, París, Seuil, 1978, pp. 11-37; La production du texte, París, Seuil, 1979, pp. 113-126.

(2) Cf. Mª P. Palomo, "Estudio crítico" in A. Machado, Poesía, Madrid, Narcea, 1974 (2ª ed.), pp. 11-67; J. Mª Lasagabaster, La novela de Ignacio Aldecoa, Madrid, SGEL, 1978, pp. 19-34.

(3) Mª P. Palomo, ibidem, p. 54.

tenderse independientemente de los sistemas y situaciones que constituyen su entorno. Desde una perspectiva semiótica, deben ser consideradas no como entidades autotélicas sino como "entidades ecosistémicas" (1). Todo fenómeno cultural, y por ende el literario, se caracteriza por una participación autónoma o una autonomía participante en el conjunto de la vida socio-cultural (2). El texto literario, en virtud de su pluricodificación inherente, es espacio en el que se cruzan múltiples estructuras y series heterogéneas (3). Se halla configurado por relaciones intratextuales, sintagmáticas, con las que se entrelazan otras extratextuales, paradigmáticas. Estas últimas, al integrarse en el enunciado, quedan semiotizadas literariamente y pasan a ser elementos constituyentes de la obra. Así, el significado de la obra literaria se construye mediante operaciones de transcodificación interna, dentro del propio sistema, y de transcodificación externa, por aproximación de series de tipo diferente (4).

Analizado el plano del pre-texto y el correspondiente al texto en sí, nos situamos en el contexto. En él atendemos a tres ámbitos en los que el poemario se halla inmerso: el entorno socio-cultural, la tradición poética euskérica y las series poéticas cercanas a la euskérica. Nos basamos en datos de tipo histórico y documental, y en relaciones intertextuales pertinentes.

Estas son las líneas metodológicas que orientan nuestro trabajo. Otras precisiones complementarias sobre el procedimiento y el campo de análisis serán expuestas en el capítulo o apartado correspondiente a cada nivel. Aquí insisti-

---

(1) V. M. de Aguiar e Silva, op. cit., p.277.

(2) M. Bakhtin(e), Esthétique et théorie du roman, París, Gallimard, 1978, pp. 40 y ss.

(3) Como afirma J. Kristeva: "le mot littéraire n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur." Op. cit., p. 83.

(4) Cf. Y. M. Lotman, op. cit., pp. 52-53, 65-67.

mos en que nuestro objetivo de coherencia no significa exhaustividad. Nos centramos sobre todo en las relaciones intratextuales de Biotz-begietan y, dentro de ellas, en las más relevantes. En cuanto al nivel extratextual, nos limitamos a los aspectos señalados y dejamos de lado o solamente tocamos de refilón otros que son susceptibles de constituir el objetivo de trabajos posteriores.

6. Abreviaturas

6.1. Abreviaturas correspondientes a los poemas de Biotz-begietan

Con el fin de aligerar las menciones de los poemas, de aquí en adelante los designamos mediante una abreviatura que corresponde a las primeras letras de su título:

1) "Yaun errukiorra" = YA
2) "Oia" = OI
3) "Mendi-gaña" = ME
4) "Zeru-azpia" = ZE
5) "Aldakeri" = AL
6) "Xabiertxo'ren eriotza" = XA
7) "Neskatx urdin-yantzia" = NE
8) "Bultzi-leiotik" = BU
9) "Paris'ko txolarrea" = PA
10) "Otartxo utsa" = OT
11) "Agur!" = AG
12) "Biotzean min dut" = BI
13) "Zuaitz etzana" = ZU
14) "Bizia lo" = BIZ
15) "Sagar-lore" = SA
16) "Baso itzal" = BA

17) "Ondar-gorri" = ON
18) "Eusko-bidaztiarena" = EU
19) "Asaba zaarren baratza" = AS
20) "Izotz-ondoko iguzki" = IZ
21) "Gure mintzo" = GU

6.2. Abreviaturas correspondientes a diversos autores y obras

Aizk = AIZKIBEL, Bingen, Urretxindorra, Abando, Grijelmo Ilargun Semien Irarkola, 1918.

ArG = ARANA-GOIRI, Sabino, Obras completas, Donostia, Sendoa, 1980 (2ª ed.), 3 vol.

Ariz = ARIZTIMUÑO, Jose, "AITZOL", Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1986 (vol. 2,3), 1987 (vol. 4, 5,6), 1988 (vol. 1).

Arr,Ner = ARRESE, Emeterio, Nere bidean, Tolosa, E. López, 1913.

Arr,Tx = ARRESE, Emeterio, Txindor, Donostia, Leizaola Irarkola, 1928.

ArrB = ARRESE BEITIA, Felipe, Olerkiak, Bilbao, Euskal Idazleak-Euskaltzaindiaren ardurapean, 1956.

Azk = AZKUE, Eusebio Maria, según la edición de Jose Antonio URIARTE, Poesía bascongada, Bilbo, Bizkaiko Foru Aldundia, 1987.

Bil = BIZKARRONDO, Indalezio, "BILINTX", Bertsoak eta beste, Donostia, Euskal Editoreen Elkartea, 1986.

Card = CARDABERAZ, Agustin, Euskal lan guziak I, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1973.

EGIPV = Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo B. Enciclopedia Sistemática. Arte, Lengua y Literatura. Literatura. San Sebastián, Auñamendi, 1969 (vol. I), 1970 (vol. II), 1973 (vol. III).

Elis = ELISSAMBURU, Jean-Baptiste, según la edición de Antonio Mª LABAYEN, Elizanburu, bere bizitza ta lanak, Donostia, Auñamendi, 1978.

EOl = Eusko Olerkiak, Donostia, Euskaltzaleak, 1930, (vol. I), 1931 (vol. II) (Facsímil, Donostia, Hordago, 1985).

Etch = TOPET, Pierre, "ETCHAHUN", según la edición de Jean HARITSCHELHAR, L'OEuvre poétique de Pierre Topet - Etchahun in Euskera, XIV-XV, 1969-1970, Bilbao.

Etx = ETXEPARE, Bernard, Linguae Vasconum Primitiae, Bilbao, Mensajero, 1980.

EZib,Man = ETXEBERRI ZIBURUKOA, Joannes, Manual Devotionezcoa (Lehen zatia), Bilbao, Mensajero, 1981.

EZib,Noel = ETXEBERRI ZIBURUKOA, Joannes, Noelak, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970.

Gast = GASTELUÇAR, Bernard, Eguiac Catolicac salvamendu eternalaren eguiteco necesario direnac, Bilbao, Euskaltzaindia, 1983.

Hir = HIRIBARREN, Jean-Martin, Eskaldunac, Bayona, Foré eta Laserren Imprimeria, 1853 (Facsímil, Donostia, Hordago, 1979).

Ipar = IPARRAGIRRE, Jose Maria, según la edición de Luis de CASTRESANA, Iparragirre'ren bizitza, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

Itur = ITURRIAGA, Agustin P. , Ipuiak, Tolosa, Auspoa, 1967.

Izt = IZTUETA, Joan Inazio, según la edición de Jose GARMENDIA, Iztueta'ren olerkiak, Tolosa, Librería Técnicas de Difusión, 1978.

Itz = AGIRRE'tar Joseba Mirena, "LIZARDI'tar Xabier", Itz-lauz, Donostia, Euskaltzaleak, 1934.

Jaur = JAUREGI, Luis, "JAUTARKOL", Biozkadak, Iruñea, Neketako Ama-Birjiñaren Irarkola, 1929 (Facsímil, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1975).

Kaz = "Xabier LIZARDI", Kazetari-lanak, Donostia, Erein, 1987.

Laux = URKIAGA, Esteban, "LAUAXETA", Olerkiak, Donostia, Erein, 1985.

Liz = LIZARRAGA, Joakin, Koplak, Bilbao, Euskaltzaindia, 1983.

Lor = BEDOÑA, Joakin, "LORAMENDI", Olerkiak, Zarautz, Itxaropena, 1960.

Mant = MANTEROLA, Gabirel, Goi-izpiak, Zornotza, Jaungoiko-Zaleren Irarkola, 1921.

MEOE = ONAINDIA, Santi, Milla Euskal-Olerki Eder, Larrea-Amorebieta, Karmeldar Idaztiak, 1954.

Mon = MONHO, Salvat, Poèmes basques de Salvat Monho (1749-1821), Bayonne, Éditions Ikas, 1972.

Oih = OIHENARTE, Arnaut, Atsotitzak eta neurtitzak, Donostia, Herri-Gogoa, 1971.

Or = ORMAETXEA, Nikolas, "ORIXE", "Euskaldunak" poema eta Olerki guziak, San Sebastián, Auñamendi, 1972.

Sag = SAGARZAZU, Kauldi, "SATARKA", Txinpartak, Donostia, Loyolatar Eneko Deunaren Irarkola, 1922.

Zam = ZAMARRIPA, Paulo, Gora begira, Bilbo, E. Verdes, 1927.

C A P Í T U L O I

LAS RIENDAS DEL RITMO: LA VERSIFICACIÓN

0.- INTRODUCCIÓN

La aparición regular o periódica de elementos semejantes da origen al ritmo, disposición o configuración significativa que adquiere innumerables variantes según sea la naturaleza de los fenómenos repetidos y el tipo de su periodicidad.

Concretamente, el ritmo poético es producto de una serie de factores específicos que cambian según la lengua, cada poeta y hasta cada poema. Se puede afirmar que cada lengua posee su propio sistema de creación del ritmo, sistema que el poeta adapta según su personal quehacer artístico, optando en cada composición por una actualización original de esos factores, de forma que "chaque poème construit sa propre mécanique rythmique" (1).

De entre los factores de la lengua susceptibles de ser generadores de ritmo, unos llegan a entrar en la constitución básica del ritmo poético, conforman su esencia, otros se portan como agentes pertinentes complementarios habituales, y otros como elementos rítmicos ocasionales. Nosotros, pues no es objetivo de este trabajo, no vamos a entrar en la espinosa cuestión referente a la esencia constitutiva, al elemento o elementos claves del ritmo poético vasco, ni en la problemática de cuál o cuáles han sido a lo largo de la historia de la creación poética euskérica los posibles factores determinantes de su ritmo poético. Intentamos, más bien, establecer cuáles son los agentes básicos, complementarios y ocasionales del ritmo en la poesía de Lizardi y, sobre todo, explicar su funcionamiento concreto.

---

(1) S. Salaün, "La poésie ou la loi des signifiants" in Langages, 82, VI-1986, p. 112.

Son varios los factores que se vienen señalando como posibles generadores del ritmo en la poesía euskérica. Los recogemos, simplemente apuntándolos, con el fin de constituir un punto de partida y un marco de referencia para nuestro análisis (1).

0.1. FACTORES RÍTMICOS DE LA POESÍA EUSKÉRICA

0.1.1. La sílaba

La sílaba, como unidad métrica del verso, constituye un primer factor rítmico. La repetición de un número determinado de sílabas, de un metro silábico concreto, confiere ritmo poético al verso vasco. S. Arana-Goiri lo afirma tajantemente:

> "La unidad del metro euskérico es siempre la sílaba." "El verso euskérico se mide, pues, por el número de sílabas de que consta." (ArG,926)

J. Mª de Leizaola, aunque no de una forma tan absoluta, parece también basarse en la sílaba cuando al hablar del ritmo se refiere a versos medidos en sílabas y articulados en estrofas, y cuando utiliza expresiones como: "se trata de una composición en el ritmo 8+7" (2).

---

(1) F. M. Altuna ha ofrecido ya un estudio crítico pormenorizado de las diversas teorías en su obra Versificación de Dechepare, Bilbao, Mensajero, 1979, pp. 79-150.

(2) J. Mª de Leizaola, Estudios sobre la poesía vasca, Buenos Aires, Ekin, 1951, p. 182. Otras afirmaciones que parecen corroborar esta posición son: "Para el euskera, en cambio, no hay nunca apreciación de cantidad silábica; toda sílaba se cuenta y vale una sola unidad", ibidem, p.172. "En la estrofa se cuentan los versos, y llamamos a aquellas biko (pareado) , iruko (terceto), lauko (cuarteto) ... o zortziko (octava). En el verso aislado cuentan las sílabas", ibidem, p. 76.

J. Haritschelhar destaca el papel de la sílaba en la constitución del metro en la poesía vasca:

> "Le syllabisme est donc la règle d'or de toute la métrique romane et il en est de même pour la métrique basque." (1)

Sin embargo, aunque parece basar el "rythme poétique" en el cómputo silábico, distribuido en versos, confiere también un papel rítmico a la cesura y resalta, dentro de la poesía popular, la acción del "rythme mélodique", de la melodía que sirviendo de soporte musical, "fournit un rythme" al verso. Por otro lado, liga el acento tónico, habla del acento tónico suletino, al ritmo poético del verso, indicando que no existe una correlación entre este acento tónico y el acento musical unido al ritmo musical (2).

0.1.2. Los tiempos fuertes y débiles

Otros estudiosos basan el metro no en la sílaba sino en la sucesión regular de arsis y tesis, de tiempos fuertes y débiles, "une indardun eta une argal" (M. Lekuona) (3), de tiempos ligeros y pesados, "batak ariñak, besteak aztunak" (J. I. Goikoetxea) (4), de ascensos y descensos, "jaso egiten dau oiña ta gero lurreratu" (S. Onaindia) (5).

Para Lekuona esta sucesión de tiempos fuertes y débiles se organiza según la unidad del pie métrico y niega que

---

(1) J. Haritschelhar, Le poète souletin Pierre Topet - Etchahun (1786-1862), Bayonne, Société des Amis du Musée Basque, 1969, p. 415.

(2) Ibidem, pp. 444-450.

(3) M. Lekuona, "Orixeren metrika" in Orixe.Omenaldi, Donostia, Euskaltzaindiaren ardurapean argitaratua, 1965, p.214.

(4) J. I. Goikoetxea, "Gaztelu", "Eresgille itsu ta olerkari argia" in Olerti, Jorraillа/Bagilla-1960, p. 70.

(5) S. Onaindia, "Euskal poesi neurkera" in Olerti, Jorraillа/Bagilla-1961, p. 90.

sea la sílaba la unidad de medida del verso vasco (1). El ritmo, "misteriozko zer bat" (2), nos impulsa a dividir el verso en pies, de forma que "euskeraz ez ditugula bertsuak silabaz neurtu bear, oñetaz baizik" (3) y "no se puede prescindir de tomar por unidad métrica el pie rítmico" (4). El pie se constituye con sílabas, pero cada pie puede estar formado por dos, tres o incluso una sola sílaba; no se toma en cuenta la cantidad de la sílaba, sino "itzaren silaba-izaera izan bear degula ortarako gidari" (5) y la sílaba no es más que "oñaren gaia". En el pie dactílico se combinan un tiempo fuerte y dos débiles emitidos con rapidez, y en el espondeo un tiempo fuerte y otro débil dicho lentamente.

Si para Lekuona la combinación de tiempos fuertes y débiles se organiza en pies métricos, para Goikoetxea la alternancia de tiempos ligeros y pesados se basa en el ictus. Como Lekuona, niega que sea la sílaba la unidad métrica y afirma que, aunque el euskara no tiene acento de intensidad, "izki guziak ez dira jaso berdiñekoak" (6). Por lo tanto, las apoyaturas, el ictus o "pikoa", el impulso de arranque, "abialdiko bultzada", no el acento intensivo, es la base del ritmo y las sílabas se organizan a su alrededor (7).

---

(1) "Procede, pues, rechazar el sistema de la sílaba-unidad de la medida del verso, y consiguientemente también el sistema del número de sílabas como base real y sólida de la versificación vasca." M. Lekuona, "Métrica vasca" in Idaz-lan guztiak 1. Ahozko literatura, Tolosa, Librería Técnicas de Difusión, 1978, p. 147.

(2) M. Lekuona, "Orixeren metrika", art. cit., p. 214.

(3) Ibidem, p. 210.

(4) M. Lekuona, "Métrica vasca", art. cit., p. 148.

(5) M. Lekuona, "Orixeren metrika", art. cit., p. 221.

(6) J. I. Goikoetxea, "Gaztelu", art., cit., p. 70.

(7) "(...) igikera ta onen pikoak edo tanpak dira izkuntzaren ezur ta ezurgiltz; auetxek damaiote izkerari berarizko igidura." "Aldizko gertari da igikera, piko batetik bestera dariona (...) pikoa, berriz, ibilgunearen irozkai edo mugabidea da, naiz arsis'ean naiz tesis'ean." "Ibillera, asteko, aurrera egiteko edo gelditeko irozo dan bakoitzean, pikoa dugu; beraz, bi edo iru unetik unera nabari oi da." J. I. Goikoetxea, "Gaztelu", "Euskal neurkera" in Musika ixilla, San Sebastián, Auñamendi, 1963, pp. 242-244.

Onaindia recoge proposiciones de Orixe y Goikoetxea y se expresa de forma parecida: "Edozein olerkik oskidetza izateko bear dauan ritmua, batez be mintzorran dagi" (1). De entre los tres tipos de acento que distingue, acento de escritura, "idatz-mintzorra", acento de frase, "esakuntzarena", y acento rítmico, "ritmikua", es este último el que crea el ritmo (2). Según Onaindia, sería por lo tanto apropiado, por lo menos para el "bertso", confeccionar análisis siguiendo la acción de este acento rítmico que hasta ahora apenas ha sido tenido en consideración (3).

0.1.3. Las pausas y grupos fónicos

Además de los mencionados elementos organizadores del metro, es decir, la sílaba, el pie métrico y el ictus rítmico, se señalan también como factores constitutivos del ritmo otros que se hallan en relación con las pausas, cortes, silencios o segmentos de discurso comprendidos entre esos cortes o silencios.

F. Arrese Beitia define el verso en forma general como "frase melodiosa sujeta a una medida determinada y a un ritmo". La medida consiste en el número de sílabas y el ritmo reside en la sonoridad que recibe el verso de la buena distribución del acento. Pero como en euskara, según afirma, no hay acento, esa sonoridad viene dada por "la buena distribución de

---

(1) S. Onaindia, art. cit., p.86.

(2) "Izkin orrein artean be ba-da bat -edo geiago- besteen artean gaillentzen dana, mintzor ritmikua daroan silaba nunbait. Oni begiratzen dautsoe beste guztiak." Ibidem, p. 85. "Ori barik ez dago egiazko ritmurik, ez itxurazko olerkirik; orrek, ostera, berebiziko indarra ezartzen dautso eta sarri berau da naiko bertsoari kidetasun edo armoni ezinesan-alakoa emateko." Ibidem, p. 86.

(3) Cf. ibidem, p. 89.

las palabras", y es el oído fino y delicado la regla más apropiada de discernimiento. Como ejemplo de esta buena distribución de las palabras, indica que en el "zortziko nagusia" se debe realizar una cesura en los versos impares (5+5) y otra en los pares (5+3) (1).

Orixe rechaza la sílaba como base del verso, atiende al acento, que, combinado con la esencia silábica de la palabra opera como elemento rítmico de su poesía, lo cual sirve a Onaindia para apoyar su opción por el acento rítmico (2) y a Lekuona para asimilarlo a su teoría del pie métrico (3), e insiste expresamente en la importancia de la interrupción o cesura (4).

Es, sobre todo, Altuna quien, tras criticar las teorías que consideran la sílaba, el pie o el esquema acentual

---

(1) F. Arrese Beitia, "Ensayo de arte métrica eúskara" in Ama euskeriaren liburu kantaria, Bilbao, Jose Astuy moldetegia, 1900, pp. 471-485.

(2) S. Onaindia, art. cit., pp. 86-88.

(3) M. Lekuona, "Orixeren metrika", art. cit., pp. 212, 221.

(4) Orixe, tras negar que el sistema de apoyaturas en las partes fuertes, sistema de Goikoetxea, tenga aplicación en el euskara, pues aunque tiene "goibe-mintzara"(acento de tonalidad) "ez baitu indar-azentu nabarmenik", declara: "Niretzat euskeraz etena aski da neurtitzari beure ariurria emaiteko. Izan ere zer da igikera edo tuntuna? Etenak mugatzen du mintza-neurrien sailla, neurri ori oso zurruna ez izanik ere. Izketa neurrigabean ere, asierako azentua emaiten dugu beti; azken-silaban, ordea, berez du euskerak mintzo biribillagoa, ta ez du eskatzen indarrik eman dadion. Au aski da, nire aburuz. (...) Beraz, tuntunak etena du doairik bearrena." "Siendo para mi el ritmo "una serie de unidades fonéticas iguales o análogas limitadas por interrupciones sucesivas", se basta esa interrupción o cesura para caracterizar el ritmo. Toda primera sílaba de la palabra o de la unidad fonética lleva siempre, en nuestro idioma, acento inicial suave aun en prosa. La última sílaba de la palabra, frase unidad fonética, tiene mayor volumen también que las lenguas vecinas. Así que con eso basta. (...) Es, pues, a mi juicio, la interrupción, la característica más importante del ritmo." Orixe, "Itzak nola neurtu"."Sobre métrica vasca", in J. I. Goikoetxea, "Gaztelu", Musika ixilla, op. cit., pp. 48-49. Cf., también, N. Ormaetxea, "Eusko olerki neurritzaz" in Lenengo euskalegunetako itzaldiak, Bilbao, Euzko-Argitalderia, 1922, pp. 43-53.

como determinantes del ritmo vasco, basa el ritmo de la poesía euskérica en los silencios producidos tras "grupo de palabras" o "grupo fónico" (1). Adapta la terminología y conceptos , entre otros, de A. García Calvo ("retorno de silencios", "cortes rítmicos"), de T. Navarro Tomás ("grupo fónico", "unidad melódica", "núcleo rítmico-semántico") y recoge la orientación adoptada por L. Mitxelena, quien en varios trabajos afirma la pertinencia de la pausa y del grupo de palabras (2). Define su concepto de grupo fónico, que identifica con el grupo gramatical o grupo de palabras utilizado por Mitxelena, como "unidad mínima con entonación propia que forma parte del conjunto de las respuestas posibles", siendo la palabra la respuesta posible mínima (3). Si el grupo de palabras es una unidad de dicción, la unidad melódica es una unidad de lectura. Sería "mintzairaren baitan doinua duen mintza-zatirik apurrena", y en euskara posee mayor extensión que el grupo de palabras. Corresponde a la porción de discurso comprendido entre dos pausas, porción mínima de discurso que posee sentido propio.

---

(1) Altuna resume su propia posición con estas palabras: "Sintetizando lo que llevamos dicho sobre el ritmo, éste en la poesía y lengua vasca es, a juicio nuestro, el resultado de la regularidad con que en la cadena hablada se producen las interrupciones o silencios de cortes fijos, bien en fin de frase o miembro de frase, bien tras unidades fonéticas iguales o análogas, que nosotros designamos como "grupo de palabras" o "grupo fónico". (...) Tales grupos de palabras no son por otra parte susceptibles de una ulterior división interna." F. M. Altuna, op. cit., p. 143.

(2) "Orain eta lehentxeago, Etxeparez geroz, silaben kontua izan da neurkeraren muina, kontaketan bereizkuntzak aurkitzen badira ere. Lehenago ordea, Erdi Haroko kanta zaharretan esaterako, bertsoak ez dira berdinak luze-laburrean, neurri jakin baten ingurutsuko badira ere. Itxura ohi baino engainagarriago gertatzen ez bada, gainera, badirudi hitz andanek badutela, silabek ez ezik, zer ikusirik antzinako, eta are geroko, euskal neurkerarekin." L. Mitxelena, "Euskal hizkera eta euskal neurkera" in Euskera, XXII, 1977(2), p. 723. Cf. así mismo, Fonética histórica vasca, San Sebastián, Publicación del Seminario Julio de Urquijo-Diputación Provincial de Guipúzcoa, 1976 (2ª ed.), pp. 380, 574; "Acentuación alto-navarra" in FLV, 23, Mayo/Agosto-1976, p.159.

(3) F. M. Altuna, op. cit., p.145.

0.2. EL RITMO: CONJUNCIÓN DE SECUENCIAS RÍTMICAS

Recogidas las proposiciones formuladas sobre la constitución del ritmo poético euskérico, exponemos el enfoque que pretendemos adoptar en el análisis del ritmo poético de Lizardi, y , para ello, en primer lugar, indicamos que no compartimos aquellos puntos de vista que se refieren al ritmo, en general, como ligado a un solo factor, aunque éste sea esencial. No nos parece que se deba identificar factor esencial y factor único, ni tampoco factor esencial y factor suficiente. En la práctica poética, junto a un factor constitutivo básico, que puede no ser el único esencial ni suficiente por sí solo para la creación del ritmo poético total actualizado en el poema, pueden aparecer otros elementos básicos o complementarios generadores también de dicho ritmo. Tampoco creemos que sea acertado presentar el "ritmo", sin especificarlo , como un compartimento separado de los restantes elementos del verso.

Más bien, a nuestro parecer, el ritmo poético es un efecto complejo, producto de una serie de factores de índole diversa, interrelacionados según sistemas que, dentro de unas bases fundamentales en cada lengua, varían de poeta en poeta y de poema en poema. Encontramos esta posición en el planteamiento que sobre la constitución del ritmo de la poesía hace E. Alarcos Llorach (1). Distingue cuatro especies de ritmo: una secuencia de sonidos o de material fónico, una secuencia de funciones gramaticales acompañadas de entonación, una secuencia métrica de sílabas acentuadas o átonas, y una secuencia de contenidos psíquicos. El ritmo poético no es el resultado de una sola de estas líneas rítmicas sino el producto de su unidad combinada, el cruce y suma dinámica de todas las coordenadas rítmicas significativas posibles. Aun cuando pueden ser disociadas para su análisis, en la creación poética y en

---

(1) E. Alarcos Llorach, "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica" in Ensayos y estudios literarios, Madrid, Júcar, 1976, pp. 237-242.

la recepción lectora se hallan indisolublemente ligadas, coexisten y operan fusionadas entre sí (1).

Teniendo en cuenta que nuestro ámbito de análisis es la poesía euskérica, adaptamos este esquema a nuestro trabajo y distribuimos los factores que en la poesía de Lizardi son generadores de ritmo poético en cuatro niveles o secuencias que concretamos de la siguiente manera:

1) un ritmo métrico, de tipo externo, pero clave para el ritmo poético, originado por un metro o medida, organización rígida y codificada de unidades en configuraciones definidas, en el que la sílaba es la unidad básica y la pausa y cesura su complemento;

2) un ritmo fónico o de sonidos, en el que participan las homofonías producidas por la rima y la aliteración;

3) un ritmo que podemos denominar sintáctico o lingüístico, basado en la recurrencia de segmentos lingüísticos, frases y miembros de frase, no medidos con rigidez pero con relaciones morfosintácticas mutuas, con sus correspondientes cortes o silencios y orden de disposición interna; y

4) un ritmo psíquico, ritmo de tipo interno, correspondiente a los significados, distribuciones del contenido y relaciones semánticas.

---

(1) Este enfoque integrador y unitario de los elementos rítmicos se advierte también, por ejemplo, entre otros, en: D. Alonso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1962 (2ª ed.), pp. 105-108; R. de Balbín, Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1962, pp. 36-37; F. López Estrada, Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1969, pp. 32-42; I. Paraíso Leal, Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976; H. Meschonnic, Critique du rythme, París, Verdier, 1982, pp. 215-227; J. Jaffré, Le vers et le poème, París, Nathan, 1984, pp. 65-70; etc.

Nosotros, aquí, por lo tanto, entendemos el ritmo en un sentido amplio, como conjunción de una serie de movimientos rítmicos entrelazados; no se trata de varios ritmos, sino de varias categorías de ritmo, mezcladas en el discurso, en función de un ritmo total. El metro, como la pausa o cualquier otro factor relevante, crea ritmo, participa en su elaboración, pero él por sí solo, aun siendo básico, no constituye el ritmo total real del poema; éste, aunque se fundamenta en cada uno de esos elementos, los supera, los incluye en una unidad rítmica compleja, en la unidad del poema.

0.3. OTRAS PRECISIONES

Damos fin a esta introducción con una breve referencia a algunos elementos que no integramos en nuestro esquema, bien por no constituir factores básicos o agentes complementarios habituales del ritmo poético de Lizardi, bien porque su estado de elaboración teórica no se halla lo suficientemente desarrollado, como para ser utilizados con garantía de éxito en este trabajo de análisis literario, que pretende ser más de tipo aplicado, práctico, que teórico.

Dejamos de lado las teorías basadas en la sucesión de tiempos fuertes y débiles. Prescindimos en concreto de la unidad del pie métrico que no consideramos pertinente en la poesía de Lizardi; de serlo lo sería en la poesía cantada, en la poesía popular, pero no en la poesía escrita creada para ser leída, recitada mentalmente o en voz alta.

No atendemos al acento porque tampoco es pertinente en la poesía de nuestro poeta, ni, salvo algún intento excepcional, en el resto de la poesía euskérica. El euskara tiene acento pero " comparado con el de las lenguas modernas, nues-

tro acento es mucho más suave, mucho más flexible (biguna-goa)"(1). Por ello, el acento, aunque sensible, no parece operar como elemento constituyente, no es factor determinante en la versificación euskérica (2).

El poeta, al componer en lengua vasca, siente y percibe su acento, pero no parece tenerlo en cuenta en la construcción de su poema, no lo integra como factor rítmico sistemático. Sin embargo, puede ser elemento rítmico ocasional, unido al ritmo métrico, sobre todo en poemas de verso corto. De todas formas, la cuestión del acento, como la de la entonación y, en general, la del ritmo del poema, se halla estrechamente relacionada con la dicción, con la lectura o recitación del poema. Aunque a B. de Cornulier no le falta razón cuando destaca que el estado auténtico, la verdadera naturaleza literaria, de un verso destinado a la publicación impresa para el

---

(1) M. Lekuona, "Métrica vasca", art. cit., p. 145. También Mitxelena señala que "en los dialectos centrales y occidentales, es decir, en las variedades mejor conocidas y más prestigiosas de la lengua, las diferencias de intensidad, altura y duración de unas sílabas a otras son pequeñas y difíciles de percibir. El valor distintivo del acento es por otra parte reducido, puesto que hay excelentes gramáticas que no lo mencionan siquiera." L. Mitxelena, Fonética histórica vasca, op. cit., p. 379. Cf. también, ibidem, p.380.

(2) Así lo confirman entre otros : "Ambos ritmos (se refiere al ritmo poético y al ritmo musical) son en Euskera completamente independientes del acento, y aquí creemos es donde cuadra perfectísimamente la frase de que en Euskera no hay acento, porque los acentos del Euskera, con ser verdaderos y muy perceptibles, sin embargo para el ritmo tanto poético como musical, para el poeta y músico como tales, son como si no fuesen, no son, no existen." M. Lekuona, ibidem, p. 146. "Dans nos chansons, même souletines, anciennes ou modernes, on ne tient compte ni de l'accent ni de la quantité prosodique; on agit comme si dans les vers toutes les syllabes s'équivalaient; on a soin seulement de faire coincidir les syllabes finales avec les notes longues en respectant aussi les coupes et les césures." P. Lafitte, " L'art poétique basque (Un inédit d'Arnaud d'Oyhénart)" in Gure Herria, Urria-1967, p. 204. "En efecto, como he explicado en FLV 8 (1976), 158 ss., el verso vasco conocido (basado en grupos de palabras, número de sílabas, rima) parece haber hecho caso omiso del acento en cualquiera de sus variedades." L. Mitxelena, ibidem, p. 574; cf. también, p. 379. Mitxelena , así mismo, en "Acentuación alto-navarra", art. cit., pp. 161-162 ; Sobre historia de la lengua vasca, Donostia, Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo", 1988, vol. 1, p. 22o.

uso de los lectores, es su forma escrita, y que la dicción, aun siendo importante, no representa en cada lectura más que una de las posibles realizaciones de la composición (1), sin embargo, nos parece básico insistir en la necesidad de esa actualización del poema por la lectura mental silenciosa u oral en voz alta. Para Kibédi Varga, la actualización del poema es indispensable para que alcance su plenitud, "sans diction, pas de poème" (2); es entonces cuando se manifiestan los valores que se hallan contenidos en el texto escrito. Es verdad que la realización concreta no alcanza a explicitar la totalidad de la composición, pero también es verdad que sin ella no es posible percibir ciertos efectos implícitos y el poema permanece en estado virtual:

> "Un poème est un texte le plus souvent écrit, parfois oral, qui existe, à l'état virtuel, dans un livre, dans une revue ou au fond de la mémoire. Pour que le poème devienne vivant, existe vraiment, bref pour qu'il s'actualise, il faut aussi un être humain qui sache le lire, en silence ou à haute voix, ou le réciter." (3)

Cada lectura del poema actualiza unos factores concretos, pone más de relieve unos y amortigua otros. Algunos elementos, el metro por ejemplo, bien codificado, no admite grandes variaciones en su realización; otros, la pausa, la entonación, el acento, por ejemplo, permiten mayores matizaciones. Se puede recitar el poema de múltiples maneras sin violar su integridad estética y la dicción del poema puede conformar las líneas rítmicas, los elementos básicos, complementarios y ocasionales del ritmo, según intenciones expresivas diferentes.

---

(1) Cf. B. de Cornulier, Théorie du vers, París, Seuil, 1982, p. 131.

(2) A. Kibédi Varga, Les constantes du poème, París, Picard, 1977, p. 12.

(3) Ibidem, p. 5

1.- LOS MOLDES DEL RITMO MÉTRICO

La poesía de Lizardi se basa en el metro silábico; todos sus poemas, sin excepción alguna, están compuestos teniendo en cuenta el cómputo silábico de sus versos.

El poeta, para obtener esta medida silábica, sigue las reglas lingüístico-fonéticas que en la lengua vasca guían la agrupación silábica y practica, junto a ellas, una serie de normas métricas ajustadas a la preceptiva establecida por Arana-Goiri (ArG,925-930) (1).

1.1. LA SÍLABA COMO UNIDAD DEL VERSO

1.1.1 El diptongo y el hiato

Lizardi mantiene como diptongos, por lo tanto agrupados en una misma sílaba, los siguientes grupos vocálicos pertenecientes a una misma palabra:

/AI/	: Ba/so/ra/naiz/An/or	(BIZ)
/AU/	: yau/si/zan/lau/so/be/gi/ak	(AL)
/EI/	: zein/a/tse/den/e/ga/rriz	(ME)
/EU/	: da/go/ki/on/neu/rriz	(OI)
/OI/	: ta/goiz/bat/zu/riz/yan/tzi/a	(AL)
/UI/	: be/so/bi/guin/a/iek	(OT)(2)

---

(1) Lizardi se muestra partidario de que esta preceptiva sea "rigurosamente obligatoria" (Kaz,360). Sobre este punto, cf. el artículo de I.Sarasola, "Lizardiren poemagintzaren alde formalen estudio batetarako" in Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 953-963.

(2) El grupo /OU/ aparece solamente de forma gráfica en la palabra francesa "Bourse", insertada en el verso **Bourse'ko iskanbilla** (PA), de seis sílabas métricas. Parece claro que Lizardi, conocedor y practicante de la lengua vecina, expresa por medio de este digrama el sonido vocálico [u].

Las restantes combinaciones bivocálicas, siempre dentro de la misma palabra, quedan divididas por el hiato en dos sílabas diferentes, según puede comprobarse en los ejemplos siguientes:

A/O	: a/o/ra/tu/ta a/bi/a	(XA)
E/A	: pa/ke/a	(XA)
E/O	: ta/le/o/tze/an/il/i/du/ri	(GU)
I/A	: ar/gi/ak/ez/bes/te	(ME)
I/E	: or/ni/tzen/bi/zi/ez	(BIZ)
I/O	: bee/ko/txi/ker/ke/ri/on	(ME)
I/U	: bi/ur/oi/di/ran/ga/ra/ian	(ZE)
O/A	: do/a/zo/ro	(BU)
O/E	: ma/rras/ki/llo/ek/bi/de/bi/u/rri	(AS)
U/A	: sar/tu/du/Ne/gu/ak/su/dur	(AL)
U/E	: Txo/ri/ak/Ez/zu/en/e/le	(AL)
U/O	: be/ren/bu/ru/on/e/der	(XA)(1)

1.1.2.La sinéresis y la sinalefa

Junto a estas normas de agrupación silábica, Lizardi aplica las operaciones métricas de la sinéresis y la sinalefa. Cuando dos vocales idénticas se hallan en contacto dentro de la misma palabra, quedan reunidas en una sola sílaba por medio de la sinéresis:

/AA/	: kan/pan/to/rre/xaa/rre/an	(PA)
/EE/	: lee/nen/bai/az/ke/nen/go/a	(AL)
/OO/	: A/gur/da/gi/dan/lo...o...o...	(OI)
/UU/	: zuu/rra/go/ak/i/za/nak	(OI)(2)

(1) No hemos encontrado ejemplo alguno del grupo vocálico A/E, que,coherentemente con el sistema de división silábica utilizado por Lizardi, debe también quedar dividido por el hiato.

(2) En el poemario no aparece ningún grupo vocálico /II/.

Cuando una de las vocales idénticas es final de palabra y la otra comienzo de la siguiente, forman también una sola sílaba por efecto de la sinalefa:

/A A/ : es/ku/tik/ar/ta a/bi/a (XA)
/E E/ : lo/re e/ze/za/gu/na (ME)
/I I/ : Bat/bi i/ru/a/mar (XA)
/O O/ : be/rri/ro o/ne/la/zi/o/tsan (ZE)
/U U/ : moz/kor/ki/a/la/tsu u/daz/ken/os/to/a (AL)

La sinalefa se extiende, así mismo, hasta otras vocales en contacto, los seis grupos que forman diptongo en el interior de palabra, además del grupo /O U/:

/A I/ : Ol/bat/ya/so/ta i/ku/si (BI)
/A U/ : Ta u/daz/ken/a/tsa/rre/ko/goiz/ba/te/an (ON)
/E I/ : Be/goz/e/men/dik/a/te i/re e/der/ki/ak (BA)
/E U/ : e/ne u/da/be/rri/a (NE)
/O I/ : be/ti/ko il/ar/gi/guz/ti/a (AL)
/O U/ : bi/zi/tzaz/ko ur/lo/a (BIZ)(1)
/U I/ : e/zer/ez/du/zu i/kus/ten (XA)

La sinalefa no actúa sobre los grupos que más arriba hemos visto quedan divididos por el hiato:

---

(1) I. Sarasola, art. cit., p. 95, refiriéndose al grupo /O U/ afirma: "Baina kasu batek egiten du huts: o-u zerrenda, zeina ez baita euskaraz diptongotzat hartzen." Si no se considera como diptongo puede ser debido a que este conjunto vocálico apenas tiene realización en euskara, pues como indica Mitxelena "este diptongo no ocurre en vasco más que en alguna pequeña zona, como desarrollo secundario de "au"", Fonética histórica vasca, op. cit., p. 87. Pero en nuestro contexto, en el contacto de palabras en el verso, lo normal parece ser realizar sinalefa, como se efectúa en los contactos de las vocales "A","E", con las vocales "I","U", o de la vocal "O" con la "I". Sarasola trata de justificar lo que él considera como irregularidad diciendo que en en Lizardi se trata de un caso problemático que además sólo ocurre en dos ocasiones, en los poemas XA y BIZ, siendo en la primera inevitable y en la segunda no totalmente seguro, pues se trata de un poema no regular. Nosotros creemos que aun siendo el poema BIZ irregular, Lizardi hace sinalefa en el verso **bizitzazko urloa**, verso de seis sílabas, una de las medidas básicas de dicha composición. Además existe, al menos, un tercer caso, en el que claramente se hace sinalefa, **Zuaitz-tartstandiko urre naberra** (BA), de once sílabas, como casi todos los versos del poema. Esta solución métrica adoptada por el poeta no nos parece un fallo métrico, sino una decisión coherente para un caso no habitual.

A / E : e/tze/ni/dan/u/ka/e/re/be/ro/rren/ar/gi/a (YA)
A / O : Be/ro/ak/za/pal/du/ta/da/tza/o/ro (BA)
E / A : zu/re/az/ken/Me/za (BI)
E / O : e/ne/o/iu/au/sar/bi/otz/i/lle/ra/ño (AG)
I / A : E/man/or/de/a/Txo/ri/a/ri/a/ba/ro/a (ZU)
I / E : Be/gi/e/der/go/se/ok (NE)
I / O : Zer/duk/e/guz/ki/o/rrek (XA)
I / U : A/riz/ti u/rru/na/go/e/lur/te/a (BA)
O / A : gu/raz/ko/a/be/rri/a (BU)
O / E : lu/rra/soil/bai/ta/go/e/lu/rrez (SA)
U / A : e/rrai/da/zu/a/rren (OT)
U / E : gel/di/ak/gi/zen/du/e/go/nak/go/za (BA)
U / O : e/lur/pe/du/o/ro (IZ)

Resumiendo: cuando se hallan en contacto directo dos vocales idénticas, o cuando la segunda vocal, semivocal en la unión , es cerrada, Lizardi las agrupa dentro de la misma sílaba; si la primera de las dos vocales en contacto es cerrada, salvo el caso /UI/, o el encuentro tiene lugar entre vocales abierta o semiabiertas, quedan separadas en dos sílabas.

1.1.3. Los grupos trivocálicos

Estas reglas rigen también el contacto directo entre dos vocales en los grupos trivocálicos. Las tres vocales quedan reunidas en una sola sílaba si la central admite, según las normas ya indicadas, fusionarse tanto con la anterior como con la posterior:

ai/ta/gu/re/a aaz/tu (OI)
e/lu/rra ain/bat/zu/ri/a (OI)
ai/ta/dei/ta a/ma aur/tza/ro/ko (AS)
gu/re Eus/ka/le/rri/a (IZ)

Las tres vocales quedan divididas en dos o tres sílabas si la vocal situada en el centro del grupo no admite unirse a la vocal anterior (V/VV), a la posterior (VV/V) o a ninguna de ellas (V/V/V), como en estos ejemplos:

ka/io/la/za/bal/duz/mai/te/ño/a a/tor (AL)
o/te/aiz/men/di/ge/ña (ME)
be/gi/a i/txi/rik/zeu/kan/aur/txo/ak (ZE)
ar/giz/ko/auts/i/ra/kin (XA)
Ba/ña/ne/re/bu/ru/au (OI)
o/re/tu/a i/ño/laz (NE)
Bat/bi i/ru/lau/a/gu/ro (OI)
no/la/ko/xe/a/o/te/da/ge/ro (ZE)

1.1.4. Grafías singulares

Un caso particular es el de la grafía "i" situada en posición intervocálica. Si aplicamos las reglas métricas al texto escrito, la "i" debería formar sílaba con la vocal precedente, pero en la pronunciación, en la actualización fonética por la dicción, dentro de este entorno fonético, dicho signo corresponde al sonido fricativo palatal sonoro [y] que en la dicción se une con la vocal siguiente en una misma sílaba:

nai/ge/bi/en/az/ka/ia (OI)
Le/io/ka/io/lak/za/bal/du/di/tu/bat/ba/na (AL)
O/de/iek/lits/u/rre/tu (BI)
Nik/i/re/ak/na/ia/go o/ia/ne/ko I/tzal (BA)
E/ne/o/iu/au/ser/te/bi/o/tza/biz/tu (AG)

Por lo tanto, en este contexto fonético, la grafía "i" corresponde al mismo sonido que Lizardi otras veces representa, también en posición intervocálica, por la grafía "y":

A/patx/o/rain/Bi/yo/az (OI)
be/yon/dei/zu/la (BU)

Sin embargo, cuando la "i" se halla situada en final de vocablo, la pronunciación o recitado en voz alta del poema según el punto en que se realice el corte, puede mantener la "i" como semivocal [i̯] . Así, en los casos de pausa marcadamente señalada por una admiración, una coma o un apóstrofo:

Ai,/e/gaz/ti/a/ba/nintz	(ME)
Oi,/u/da/be/rri/goi/zez	(ME)
Oi,/e/ne/la/gun	(AL)
O/ro/bai,/e/ne/zu/ri/a	(AL)
Se/gas/ti i/re/tzat/be/reiz/ki/bai'/au	(SA)

Aunque no exista pausa fuertemente marcada, la "i" situada en final de vocablo permite pronunciaciones opcionales, como semivocal, semiconsonante o como consonante fricativa palatal sonora, según el punto de la cadena fónica en el que se realice el corte y el modo lento y cuidado o rápido y descuidado de la dicción. Así, por ejemplo, en los versos:

ire goi urdiñaren	(ME)
untzi geriza untan nai aut igaro	(BA)
Bekik iretzat oiu alai au	(SA)

Es de destacar, por su singularidad, el silabeo del verso

(diotsa) "I aut, bai, olako!..." (AS)

de ocho sílabas, en el que "I" parece tender, por el lado métrico, a realizarse como semivocal, pero según la pausa sintáctica actúa como semiconsonante unida al diptongo siguiente "au", mientras que en "bai", la "i" debe realizarse como semivocal por la acción de la pausa.

Algo parecido podemos decir de la grafía "u" en posición intervocálica, de frecuencia mucho menor que la "i". Aunque una aplicación de las normas métricas a la escritura

obliga a agrupar la vocal "u" con la vocal precedente, sin embargo, en la recitación del poema, la grafía "u" pasa a ser signo del sonido semiconsonante [w], articulado con la vocal siguiente en la misma sílaba:

negu gaua iduri (BI)
il nauela parreaz (OI)
zeuen Gabon abesti (XA)

1.1.5. Algunas licencias

Lizardi cumple estas reglas lingüístico-fonéticas y métricas de forma preceptiva y con total escrupulosidad. Solamente hemos encontrado cuatro casos que se apartan de las normas establecidas. Dos separaciones de vocales idénticas por diéresis, señaladas gráficamente por el poeta:

er/lë/en/e/go/ek/yo/ta/naa/si/rik (BA)
Ga/be/rik/ga/bë/en/gau/pe/an/bai/a/go (AG)

En una ocasión separa el grupo "iar" en dos sílabas. Normalmente el grupo inicial de palabra abierto por la grafía "y", que en una pronunciación enfática representa el sonido africado palatal sonoro [ǰ], forma una sola sílaba:

Yaun/ai/ta/po/zik (XA)
E/tze/ni/dan/Yain/ko on/o/rrek/e/guz/ki/a
yaur/ti (YA)

Sin embargo, en un caso utiliza la grafía "i" y divide el grupo en dos sílabas métricas:

ain/bat/men/de es/ku/sen/do/az/i/daz/ten
i/ar/du/kan (ZU)

aunque en otro ejemplo correspondiente al mismo lexema mantenga la unidad silábica

goiz/yar/dun ba/ka/rrez/e/tsi/bai/tu/te (BA)

Encontramos una última particularidad en el verso

Ire itzala, ire egurra, ire edergarria (ZU)

que, según el esquema métrico de su estrofa, requiere trece sílabas; pero, ateniéndonos a las normas recogidas, sólo resultan doce sílabas métricas. Parece que Lizardi no hace sinalefa en la pausa que divide el verso en dos segmentos (7+6). Sin embargo, se debe señalar que, aunque esta pausa es posible en la mayoría de los versos del poema, no se da en todos, por lo que se trata de una pausa dominante pero no sistemática, regular. Por otro lado, no podemos comprobar si, dentro del mismo poema, esas pausas impiden la sinalefa en algún otro verso, ya que en ninguna de ellas cabe la posibilidad de efectuarla debido a las características de las vocales en contacto. De todas formas, en el apartado siguiente examinamos la incidencia de la pausa y cesura en la métrica del poemario.

1.2. DE LA SÍLABA AL VERSO

1.2.1. Cuantificación de los versos por su medida silábica

En el cuadro siguiente recogemos, poema a poema, el resultado cuantitativo obtenido del análisis métrico de los versos de Biotz-begietan. Las cifras indican el número de versos por poema, distribuidos según los cómputos silábicos utilizados. En el poema YA, por ejemplo, se contabilizan catorce versos de catorce sílabas.

Sílabas por verso:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Versos por poema:																
YA														14		= 14
OI						42	84									= 126
ME						12	28									= 40
ZE								18		18						= 36
AL								68			34		34			= 136
XA			37		37		111									= 185
NE						42	42									= 84
BU				14			14									= 28
PA						30	20						10			= 60
OT						56										= 56
AG												34				= 34
BI	22				11	43	43			8						= 127
ZU													28		28	= 56
BIZ						23		22		1						= 46
SA									23	48	1					= 72
BA		2						2	1		63					= 68
ON					2	3		7			58	2				= 72
EU								30		30	15					= 75
AS								84		21						= 105
IZ						48	48									= 96
GU									13	13		26				= 52
Totales:	22	2	37	14	50	299	390	231	37	139	171	62	72	14	28	=1568
% :	1,40	0,12	2,35	0,89	3,18	19,06	24,87	14,73	2,35	8,86	10,90	3,95	4,59	0,89	1,78	=99,92

Lizardi utiliza para sus versos una gama amplia y variada de medidas silábicas, todas las comprendidas entre una y quince sílabas.

En una visión global se puede observar que las frecuencias más altas corresponden a los cómputos de la zona media del cuadro y que disminuyen a medida que nos alejamos del centro hacia los extremos. Las proporciones más elevadas se hallan entre las seis y once sílabas, ambas inclusive, si exceptuamos la medida de nueve sílabas. El verso más frecuente, absolutamente hablando, es el heptasílabo, seguido de los versos de seis, ocho, once y diez sílabas. Sin embargo, relativamente, el verso más utilizado es el hexasílabo, en nueve poemas, debiéndose la abundancia de heptasílabos, en parte, a la extensión del poema XA, basado en dicha medida.

Hay medidas que sólo, o prácticamente sólo, se utilizan en un único poema (una, dos, tres, cuatro, nueve, doce, catorce y quince sílabas); las menos frecuentes son las de dos, cuatro y catorce sílabas.

La mayor frecuencia de los versos de seis, siete y ocho sílabas puede, quizá, tener relación con la conclusión provisional que Altuna extrae tras analizar las unidades melódicas de dos textos en euskara, uno de Axular y otro de Mitxelena, y ver que su media silábica oscila entre las siete y ocho sílabas:

> "parece legítimo establecer una relación entre los versos de seis, siete, ocho y diez sílabas, los más frecuentes en vasco, y las frecuencias que para unidades melódicas de los mismos números de sílabas veíamos en los trozos estudiados e, igualmente, entre aquellos y la media de ocho sílabas aproximadamente que nos daban estos." (1)

---

(1) F. M. Altuna, op. cit., p. 149.

Acaso tiene también que ver, ya en un plano más universal, con la observación de numerosos psicólogos que analizan por diversos métodos la capacidad de atención del ser humano, la extensión de su percepción consciente, y coinciden en establecer alrededor de las seis o siete unidades la medida de la amplitud de la atención. Los errores en la retentiva o en la percepción de las unidades comienzan, en situaciones normales, a partir del seis o del siete (1). B. de Cornulier, al analizar esta cuestión de la capacidad de percepción silábica, formula "la loi des 8 syllabes", según la cual, en francés, la percepción instintiva y segura del número exacto de sílabas está limitada, según las personas, a ocho o a menos; la igualdad silábica sólo es sensible hasta la cantidad de ocho sílabas y de ahí en adelante se rompe la capacidad de diferenciación perceptiva del número (2).

Quizá este dato esté relacionado con una ley general de la percepción humana, no sólo pertinente para una lengua o poética concretas, la francesa por ejemplo, sino de alcance más amplio. Esto parece indicar J. Tamine cuando, refiriéndose a este mismo hecho, concluye:

> "Il s'agit donc là d'un phénomène de portée très générale, qui réduit singulièrement la liberté du vers." (3)

Este esfuerzo de variación métrica se advierte también en el predominio de poemas heterosilábicos. Solamente tres son desde el principio hasta el final enteramente isosilábicos (YA, OT, AG); ocho, diez prácticamente, combinan dos tipos de medidas (OI, ME, ZE, NE, BU, ZU, BIZ, SA, AS, IZ); cinco alternan tres medidas (AL, XA, PA, EU, GU); y en tres se da una mayor variación (BI, BA, ON), aunque el segundo y el

---

(1) G. A. Miller, Introducción a la psicología, Madrid, Alianza, 1972 (3ª ed.), pp. 61-80.

(2) B. de Cornulier, op. cit., sobre todo las pp. 32-35 y 90.

(3) J. Tamine, "Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique" in Langue Française, 49, II-1981, p. 72.

tercero se organizan fundamentalmente en versos de once sílabas, por lo que su variación es proporcionalmente reducida.

Es curiosa, en el marco de esta pluralidad métrica, la inserción en los cuatro poemas del conjunto "Urte-giroak ene begian" de esos versos únicos cuya medida no se repite más en el poema correspondiente,y, en especial, los versos métricamente solitarios de los poemas SA y ON. En SA, el verso final, y sólo él, mide once sílabas, dos más que las esperadas en esa posición según la estructura de la estrofa, y en ON, los últimos versos de las estrofas quinta y undécima alcanzan doce sílabas, una más que el resto de los versos:

Igan dik sort-ogea Udaberriak! (SA)
maitatzeka atsotu diranetakoak (ON)
Leen-bin baidamada neurtitz zaarren otsak (ON)

No encontramos un sentido o explicación precisa para estas alteraciones. Algunas, quizá, por su situación al término del poema o de una parte del mismo, parecen cumplir la función de clausurar o culminar la composición o uno de sus segmentos.

1.2.2. Distribución de las sílabas en el verso

Interesa, además, analizar cómo moldea, cómo organiza Lizardi internamente los diferentes tipos de verso. Examinar una por una las quince medidas con detalle resultaría demasiado prolijo y extenso. Nos limitamos a exponer unas breves observaciones sobre los cortes y cesuras aplicados en cada tipo de verso.

No hallamos en las medidas de una, dos y tres sílabas esquemas de distribución mencionables. Es en el verso de cuatro sílabas donde aparecen ya algunas reiteraciones de esquema interno, no sabemos si motivado por las escasas posibilidades

combinatorias que ofrece este verso (1+3), (2+2), (3+1), (4), o por una opción poética consciente. El hecho es que de los catorce versos de cuatro sílabas del poema BU, nueve se organizan según el esquema (2+2), "Oi, lur, oi, lur!", "oi, goiz eme", "Arto muaker", "ale gorriz", etc.

Dejando los versos de cinco sílabas, en los que no se advierte constancia de esquema alguno , los versos de seis sílabas de OT y BI se distribuyen , aunque no de forma fija y total, pero sí dominante, según el esquema (3+3). En los restantes poemas que utilizan este tipo de verso, este esquema se combina,sin dominar,con las formas (2+4), (1+5), etc. Sirva de ejemplo esta estrofa del poema OT:

Geroztik, iñoizka,
urbiltzen natzaio:
begira nagoka,
begira, luzaro.

En el verso de siete sílabas la distribución dominante es (4+3), que destaca en los heptasílabos de los poemas BU y BI. En los restantes poemas alterna, sin dominar, con formas como (5+2), (3+4), etc. Esta estrofa de BI puede servir de muestra:

Errezka bi gizonek	(4+3)
argizai oriak:	(3+3)
gorputza lau billobok;	(4+3)
atzetik andreak.	(3+3)
Ai, ene lor arin au	(4+3)
zein dudan larria!	(3+3)
Besoak ez lan arren	(4+3)
biotzak nekeak...	(3+3)

No encontramos predominio de ningún esquema en los versos de ocho sílabas; se utilizan indistintamente los esquemas (2+6), (3+5), (4+4), etc. En los versos de nueve sílabas,

en concreto en el poema SA, es el esquema (5+4) el más abundante. Así, en los cuatro primeros versos de nueve sílabas de este poema:

"Euri'k Eguzki giltzapean " (5+4)
"odei bustien sabelean" (5+4)
"ta, aspaldi ez-ta mendi-aldi" (5+4)
"bularra asetuz noan geldi" (5+4)

Hasta aquí, por lo tanto, en los versos cuya medida no excede las nueve sílabas no se advierte una ley fija, un esquema sistemático de distribución de segmentos en el verso. En general, se puede admitir el presupuesto recogido por Altuna, "Si tenemos en cuenta que el verso vasco no parece llevar cesura en versos de menos de diez sílabas (...)" (1), pero matizando que en algunos versos se observan, según hemos señalado, no cesuras sistemáticas, pero sí unos esquemas dominantes, tendencias concretas de división del verso, de distribución de sus elementos. De todas formas, estos cortes, debido a la brevedad del verso, dividen frecuentemente grupos sintácticos caracterizados por la estrecha conexión de sus componentes.

Es a partir del verso de diez sílabas cuando Lizardi practica la cesura sistemática, aunque, como vamos a ver, el poeta limita bastante su uso.

De entre los seis poemas que utilizan el verso de diez sílabas como base métrica, solamente en ZE se practica la cesura (5+5) en todos los versos; en EU en todos menos en uno, **Baña nik, izkuntza larrekoa**; en AS en dieciocho de los veintiuno; en los restantes poemas domina ampliamente. En SA llegan a ser treinta y ocho versos de un total de cuarenta y ocho decasílabos, pero no es exclusivo, totalmente sistemático, y se combina con formas como (4+6), (6+4), etc. Ejemplo del esquema (5+5) es la segunda estrofa de SA que,en sus versos de nueve sílabas,adopta la división mencionada (5+4):

---

(1) F. M. Altuna, op. cit., p. 149.

Gaur, orra agiri, tarteka, urdiña... (5+5)
Sor zait barruan larrera-miña; (5+5)
ta, aspaldi ez-ta, mendi-aldi. (5+4)
Bete ditzaden argiz begiok; (5+5)
eten zain-giar lotuegiok; (5+5)
bularra asetuz noan geldi. (5+4)

El esquema dominante en el verso de once sílabas es la división en (6+5), pero no se practica de forma totalmente constante en ninguno de los cuatro poemas que utilizan esta medida (AL, BA, ON, EU). En EU, proporcionalmente el más sistemático, tres versos de los quince endecasílabos no se ajustan al esquema, y en los restantes poemas domina claramente combinándose con formas como (7+4), (5+6), etc.

Todos los versos del poema AG y todos los de doce sílabas del poema GU, excepto uno, **ene ta asaben oarrezak botea**, se dividen en dos hemistiquios de seis sílabas (6+6). Se puede comprobar en la primera estrofa del poema AG:

Adiskide kuttun, lagun zorigabe,
azpildu-gabeko biotzaren yabe,
onerako zabal, ederrak su-bera:
atorkit, Onuzki, gaur oroimenera!

En los versos de trece sílabas Lizardi practica un doble esquema. En el poema AL los divide, por medio de un espacio en blanco, en (5+8), práctica no habitual, mientras que en PA utiliza en todos, menos en uno, **i izutzeko, axolakabe biribilla**, el molde (7+6) que en el poema ZU domina muy intensamente pero se combina con otras formas.

En el poema YA, único basado en versos de catorce sílabas, estos se dividen según el esquema (8+6), excepto los dos últimos , distribuidos en (6+8).

Finalmente, no existe forma dominante en los versos de quince sílabas del poema ZU, que se distribuyen según esquemas diversos, (9+6), (7+8), etc.

Por lo tanto, Lizardi sólo practica una división sistemática completa a partir de los versos de diez sílabas. Pero de los diecisiete grupos de versos en los que es factible la división, únicamente es constante en tres, pertenecientes a tres poemas distintos (ZE, AG, AL), dos de los cuales (ZE, AL) se hallan construidos además por otros tipos de versos carentes de esta cesura interna. El poema AG es el único elaborado por entero con versos cortados interiormente de modo sistemático por una cesura (6+6). Lizardi no se ajusta a la cesura con total obligatoriedad. Junto a la pausa versal, realizada al final de todos los versos, el poeta utiliza la cesura, pero lo hace con libertad, no con sistematicidad rígida; la valora pero la usa con medida, no como recurso absoluto o inevitable.

Como consecuencia, resulta obvio que nos preguntemos por qué deja Lizardi sin completar en algunos poemas el sistema de cesuras, faltando para ello tan sólo tres, dos y hasta incluso un único verso. En AS deja tres versos de diez sílabas, en EU tres de once y en YA dos de catorce sin dividir por la cesura. Pero lo más sorprendente es que la omita en uno de los versos decasílabos de EU cuando lo hace sistemáticamente en los veintinueve restantes (5+5), que prescinda de ella en uno de los versos dodecasílabos de GU cuando la realiza sin excepción en los otros veinticinco (6+6), y que no la haga en uno de los versos de trece sílabas de PA cuando la efectúa en los nueve restantes (7+6).

Fijémonos en estos tres últimos casos, insertados en poemas en los que el sistema de cesuras es bien evidente. Nos resistimos a pensar que Lizardi haya omitido en ellos la cesura por incapacidad, por descuido u olvido, por infravaloración del recurso, cuando vemos que a veces lo utiliza sistemáticamente. Sin olvidar el hecho de que Lizardi no utiliza la cesura con total sistematicidad, en estos tres casos concretos, al menos, nos inclinamos por una intención expresa del autor que trata de buscar un efecto particular. La dificultad

reside en hallarlo. Sólo es una simple hipótesis explicativa, pero podría ser que Lizardi haya intentado, con la desarticulación de la cesura, romper en un punto determinado del poema el curso regular del verso con el fin de destacarlo en función de un contenido perturbador o excitante, cortar bruscamente el ritmo con el fin de lanzar abruptamente una puntada o alusión inquietante.

De hecho, el verso **Baña nik, izkuntza larrekoa** (EU), supone dentro del poema un primer giro resaltado por la forma adversativa inicial. El poeta, en las estrofas anteriores, se ha mostrado de acuerdo con que el euskara sirva para poetizar el mundo rural y se cree un poema cumbre que sea **euskotar azal ta mami**. Pero no le basta, no se siente satisfecho con ello; desea además que el euskara salga del mundo del caserío y se prepare para poder expresar toda la realidad universal," **nai aunat ere noranaikoa**", "**agi gai adirazteko / gizaki guzien alderdi ta asmo**". Lo expresa destacando la primera persona y modificando el ritmo ante el vocativo.

El verso **ene ta asaben oarrezak botea** (GU), viene a ser un reproche, una leve pero sincera acusación que el poeta se hace a sí mismo y a sus antepasados, por haberse mostrado descuidados con la lengua vasca, manteniéndola "**Bazterrean**", "**odol-gabez zuri**". Nueva brusquedad de contenido resaltada por la ruptura rítmica.

En el verso **i izutzeko, axolakabe biribilla** (PA), el poeta muestra la total indiferencia del gorrión callejero frente al enloquecido ajetreo reinante en la Bolsa de París. La ironía se apoya en el corte rítmico producido en consonancia con el vocativo aposicional.

1.3. DEL VERSO A LA ESTROFA

1.3.1. Estrofas basadas en versos de siete y seis sílabas

Lizardi, dentro de su opción por una poesía medida y regular, organiza los versos en estrofas. Estos conjuntos articulados según la medida silábica, las rimas, las pausas y cesuras, son el marco en el que se desarrollan los segmentos sintácticos y los contenidos comunicados en ellos.

En este apartado atendemos únicamente al aspecto métrico y para ello tenemos en cuenta la clasificación de los tipos estróficos hecha por J. M. Lekuona para la poesía oral popular (1), así como el análisis concreto que él mismo realiza de los esquemas estróficos utilizados en Biotz-begietan (2). Distribuimos las estrofas en función de los tipos de versos combinados y realizamos algunas matizaciones según la rima insertada, punto que examinamos con mayor detenimiento en el siguiente apartado.

Domina en el conjunto del poemario, pero en particular hasta "Urte-giroak ene begian", la estrofa de cuatro versos. Sin contabilizar las, aunque a veces isométricas, variadas y asimétricas estrofas de BIZ, BA y ON, de un total de 282 estrofas, 122 son de cuatro versos, 73 de cinco, 48 de seis, 25 de ocho, tres de trece y una de dos. Proporcionalmente al número de poemas, las estrofas de cuatro versos aparecen en once poemas de entre dieciocho, las de cinco en tres, las de seis en cinco, las de ocho en tres, las de tres en dos y las de dos en uno.

---

(1) J. M. Lekuona, Ahozko euskal literatura, Donostia, Erein, 1982, pp. 139-169.

(2) J. M. Lekuona, "Lizardiren eskema metrikoak eta puntuak", art. cit., pp. 53-88.

La combinación versal más utilizada por Lizardi es la basada en los tipos de versos más frecuentes en su poesía: los de siete y seis sílabas, es decir, los que constituyen el "molde txikia".

Son cuatro los poemas construidos total y exclusivamente sobre estas dos medidas: OI, ME, NE e IZ. Los cuatro, sin embargo, presentan un ordenamiento diferente:

OI = 7-7-6-7-7-6
ME = 7-7-7-6-7-7-7-6
NE = 7-6-7-6
IZ = 7-6-7-6-7-6-7-6

Las medidas se repiten pero su distribución varía de poema en poema, de forma que cada esquema corresponde a una única composición. Solamente hallamos una mínima reiteración en la estrofa introductoria y final del poema ME, que coincide con la estrofa de NE, el "lauko txikia" 7-6-7-6.

Ambas medidas forman estrofas completas, aunque no ya todo el poema, pues alternan con otros tipos de estrofa, en las composiciones PA y BI. En la primera, el esquema muestra una nueva variación del molde:

PA = 7-6-6-7-6-13

La medida del último verso se puede considerar como unión de las medidas de siete y seis sílabas pues, según hemos visto en el análisis de la cesura, en este poema, salvo en un caso, en todos los versos se realiza la división (7+6). En cuanto a la segunda composición, BI, la estrofa básica del poema es:

BI = 7-6-7-6-7-6-7-6

que coincide métricamente con la del poema IZ. Pero si nos fijamos en la rima, advertimos que existe una diferencia: mien-

tras en IZ riman entre sí los cuatro versos pares de seis sílabas, formando un "zortziko txikia" clásico de cuatro "puntuak", en BI riman sólo los versos cuarto y octavo, constituyendo una estrofa de dos "puntuak". Por otro lado, al final del poema, se rompe la estrofa por medio del estribillo y se adopta, por un momento, una nueva distribución más intensa de la rima: 7-6A-7-6A - Estribillo - 7-6B-7-6C-7-6B - Estribillo - 7-6C-7-6C.

Aunque la combinación más frecuente de los versos de siete y seis sílabas es la que establecen entre ellos mismos mutuamente, cada uno por separado alterna con otras medidas en la formación de diversos tipos de estrofa. El verso de siete sílabas se combina con versos de tres, cuatro y cinco sílabas:

XA = 7-5-7-7-3
BU = 4-7-4-7

El verso de seis sílabas, por su parte, además de constituir por sí solo todas las estrofas del poema OT:

OT = 6-6-6-6

se une básicamente con versos de cinco y de ocho sílabas. En el poema BIZ se combina con el verso de ocho sílabas para formar estrofas asistemáticas, carentes de un esquema fijo, y en el poema ON, aparte de aparecer una vez en una estrofa con versos de ocho y once sílabas, se combina con el de cinco en una única estrofa, que puede tomarse como variante expresiva del verso de once sílabas, básico del poema : 6-5-6-5.

1.3.2. Estrofas basadas en versos de diez y ocho sílabas

Descendiendo en la frecuencia de utilización de los versos, los siguientes son los de ocho y diez sílabas, básicos del "molde nagusia". La combinación de ambos forma total y ex-

clusivamente las estrofas de los poemas

ZE = 10-8-10-8
AS = 8-8-8-10-8

El primero constituye un "lauko nagusia" y el segundo una variante de la copla, ya que añade un verso de ocho sílabas al esquema tradicional.

Estas dos medidas forman con el verso de seis sílabas la estrofa final del asistemático poema BIZ, 8-10-6, y son la base de las quince estrofas de EU, en las que como quinto y último verso se sitúa el de once sílabas:

EU = 10-10-8-8-11

Las medidas de ocho y diez sílabas participan en la conformación de otros esquemas estróficos. El verso de ocho sílabas se combina con versos de seis, once y trece sílabas, y en una única estrofa del poema BA con versos de dos y de nueve: 9-8-8-2-2. Articulándose con versos de once y trece sílabas, estos últimos divididos en todos los casos en (5+8) por un espacio blanco, constituye el segmento métrico nuclear de todas las estrofas del poema AL, que ofrece dos variantes:

AL = 8-(5+8)-8-11
(5+8)-8-11-8

Por otro lado, en el poema ON, se combina de manera asistemática y aislada, aunque siempre en posición de verso par, con medidas de once sílabas y en una estrofa con una de seis, mientras que, como ya hemos indicado, su alternancia asimétrica con versos de seis sílabas configura la base métrica del poema BIZ. Este verso de ocho sílabas es, por lo tanto, el que más combinaciones actualiza, seis, aunque algunas de ellas son totalmente esporádicas.

El verso de diez sílabas, por su lado, forma por sí solo dos estrofas isométricas, la inicial y la final del poema BI: 10-10-10-10. Es el verso clave, en combinación con el de nueve sílabas, y en la estrofa final con uno de once, de todas las estrofas del poema SA:

SA = 10-10-9-10-10-9

y acompaña a versos de nueve y de doce sílabas en las estrofas de la composición GU.

1.3.3. Estrofas basadas en versos de otras medidas

Los versos de seis, siete, ocho y diez sílabas, aunque funcionan a veces como complementarios, son, como hemos visto, generadores básicos de estrofas. Otro tanto hay que afirmar de los versos de once y doce sílabas, pero estos funcionan de una manera, podríamos decir, más independiente,pues, a diferencia de aquellos, no tienen, como sí lo tiene el verso de seis sílabas en el de siete o el de diez en el de ocho, y viceversa, un verso concreto ligado habitualmente a ellos en la creación estrófica.

El verso de once sílabas forma una línea en todas las estrofas de los poemas AL y EU, y constituye la última del poema SA. Además de esta función de carácter más bien complementario, es el verso básico de los poemas BA y ON. En el primero configura todas las estrofas, menos una, articulándose en series de dos, tres, cuatro, cinco y hasta seis versos de once sílabas:

BA = 11-11-11-11-11-11

En el segundo, estas series de versos que completan también todo el poema, menos la apuntada estrofa 6-5-6-5, incluyen versos aislados de seis, ocho y doce sílabas.

De manera parecida, el verso de doce sílabas, además de cerrar dos de las estrofas del poema ON, constituye total y exclusivamente todas las del poema AG, organizándose en series isométricas de dos, cuatro y seis versos,

AG = 12-12-12-12-12-12

y es la medida más reiterada en todas las estrofas del poema GU:

GU = 10-12-9-12

En cuanto a los tipos de verso restantes, el de trece sílabas, aparte de integrar una línea de las estrofas del poema AL (5+8) y otra de las del poema PA (7+6), sirve, con el verso de quince sílabas, a la construcción de todas las estrofas del poema ZU:

ZU = 13-15-13-15

El verso de catorce sílabas solamente aparece en la primera composición del poemario, en el soneto YA:

YA = 14-14-14-14 14-14-14-14 14-14-14
14-14-14

Los versos de una, dos, tres, cuatro, cinco y nueve sílabas corresponden a estrofas cuyo esquema ha sido ya indicado y que no volvemos a repetir. Solamente recogemos un último esquema de estrofa-estribillo, perteneciente al poema BI y formado por una combinación de versos de una y cinco sílabas: 1-1-5.

2.- LOS ECOS DEL RITMO FÓNICO

La distribución de sonidos relevantes en el verso constituye otro factor generador de ritmo poético. La utilización de la rima al final de determinadas líneas, la inserción de la aliteración en su interior y la aparición de brotes de expresividad sonora, contribuyen a intensificar el ritmo elaborado por la medida silábica, la pausa versal y la cesura.

2.0. INTRODUCCIÓN

En poética euskérica se vienen utilizando habitualmente los conceptos generales de "rima", "asonancia" y "consonancia". M. Lekuona, por ejemplo, llama "rima" "bertsoaren errenkada bakoitzaren bukaera berdiñari", y añade:

> "Rima esaten diogun azken-berdintasun ori batzutan osoagoa izaten bait da; bestetan, berriz, erdizkakoa; erderaz "consonancia" ta "asonancia" esaten diotena." (1)

J. Haritschelhar, según la tendencia frecuente en poética francesa, opone rima, identificada con rima consonante, a asonancia, identificada con rima asonante (2). Dentro de la asonancia sitúa la homofonía que alcanza a la última vocal del verso en posición final absoluta, así como la homofonía que abarca las dos últimas vocales, en contacto y pertenecientes a dos sílabas, o la última vocal aunque la sílaba final

---

(1) M. Lekuona, "Bertsoen metrika" in Jakin, 14-15, Apirila/Iraila-1980, p. 62. J. Mª de Leizaola, por su parte, afirma: "La poesía vasca conoce una rima consonante y una rima asonante, así como una rima mixta en la que la asonancia de una o dos sílabas precede a la consonancia de la sílaba o sílabas finales." "Fonéticamente no hay dificultad en el euskera para aumentar el número de sílabas de la rima." Estudios sobre la poesía vasca, op. cit., p. 179.

(2) J. Haritschelhar, Le poète souletin Pierre Topet - Etchahun (1786-1862), op. cit., pp. 426-439.

acabe en consonante. La asonancia, por lo tanto, se extiende sólo a las vocales, una o dos, finales. Las asonancias que Haritschelhar recoge en la poesía oral popular de Etchahun son las siguientes: /-V/:/-V/ , /-V/V/:/-V/V/ , /-V/:/-Vc/ , /-Vc/:/-Vc/ , /-Vc/:/-Vcc/.

Según Haritschelhar, se puede considerar como rima "l'homophonie qui consiste dans l'identité de la dernière voyelle du vers et de la consonne terminale" (1), así como otras varias combinaciones: /-VC/:/-VC/ , /-CV/:/-CV/ , /-V/VC/: /-V/VC/ , /-CVC/:/-CVC/ , /-CV/V/:/-CV/V/ , /-V/CV/:/-V/CV/.

En poética euskérica hay que tener en cuenta además el concepto de "puntua" y su relación con la rima. Aunque a veces se utiliza en el sentido de "rima", R. Iraola define y relaciona ambos conceptos de forma breve y simple: "puntua" es "rimatuz amaitzen den zati bakoitza" y "Puntu bakoitzeko azken hitzaren bukaeran behar duen soinu-hots berdinari esaten zaio RIMA." (2)

J.M. Lekuona profundiza y distingue entre "errima", "puntua" y "aliterazioa". Refiriéndose a la distinción entre los dos primeros, afirma que aún no está bien claro entre nosotros en qué sentido ambos conceptos son idénticos y en qué sentido no lo son, y los describe de esta forma:

> "errimak batez ere letrekin du zerikusia, eta azken letraz/-ez egindako hoskidetza berdina emango luke aditzera, asko edo gutxi direla letra horiek; eta puntuak, letrekin ezezik, erritmoarekin ere badu zerikusi, adibidez, oinekoekin; eta letrei dagozkienetan, errimarena baino luzeagoko hoskidetza ere lekarkiguke, bai hoskidetza magikoa deritzana, bai aliterazioz ematen zaiguna". (3)

---

(1) Ibidem, p. 433.

(2) R. Iraola, "Bertsoak ulertzeko" in Jakin, 14-15, Apirila/Iraila-1980, pp. 52-53.

(3) J. M. Lekuona, "Lizardiren eskema metrikoak eta puntuak", art. cit., p. 54.

Por lo tanto, en el segmento poético denominado "puntua" pueden actualizarse, entre otras, las siguientes homofonías: una necesaria, la rima, y otras eventuales, la aliteración y la "hoskidetza magikoa", que prolongan la homofonía más allá de la rima. Lekuona utiliza el término "aliterazioa" para designar la repetición de sonidos idénticos en posiciones verticalmente correspondientes entre dos o más "puntuak", y por "hoskidetza magikoa" entiende la homofonía que conlleva un juego semántico sugestivo (ELURRA:bELdURRA), según explica al hablar de "ahoskera luzeko puntuak" (1).

Como es sabido, no existe una correspondencia exacta entre las definiciones de los conceptos de "rima","asonancia" y "consonancia" utilizados en la poesía euskérica y las definiciones que de dichos conceptos se emplean, por ejemplo, en el estudio de la poesía castellana o francesa. Aunque la terminología es la misma, no coinciden los elementos componentes de las definiciones.

Dentro de la poesía castellana, para A. Quilis: "La rima es la total o parcial identidad acústica entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada " (2). Tres componentes integran, por lo tanto, el concepto de rima: un componente básico (identidad acústica de fonemas), un componente posicional (final de dos o más versos) y un componente demarcativo (última vocal acentuada). El componente básico admite una variación: si la identidad se extiende solamente a los sonidos vocálicos la rima es asonante, vocálica, imperfecta, parcial; si alcanza a todos los sonidos, es rima consonante, plena, perfecta, total.

---

(1) J. M. Lekuona, Ahozko euskal literatura, op. cit., p. 84.

(2) A. Quilis, Métrica española, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969, p. 31. En la primera edición corregida y aumentada, de 1984, en lugar de "identidad acústica" dice "semejanza acústica". F. Lázaro Carreter, por su parte, incluye tanto la identidad como la semejanza: "Igualdad o semejanza de los sonidos en que acaban dos o más versos a partir de la última vocal acentuada." Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 1971 (3ª ed.), p.353.

En poética francesa, como hemos indicado, es frecuente distinguir entre rima y asonancia, como lo hacen, por ejemplo, J. Molino y J. Tamine cuando afirman que "assonnances et rimes portent ainsi sur des sons et non sur des phonèmes", definiendo asonancia como "répétition de la dernière voyelle accentuée du vers" y rima como "la répétition de la dernière voyelle accentuée et de ce qui la suit éventuellement" (1).

Sólo dos de los tres componentes anteriormente señalados son pertinentes en el análisis de la rima practicada en la poesía euskérica. Su versificación no se basa en el acento y, por lo tanto, el componente demarcativo, el sonido que indica el punto a partir del cual se debe contar la rima, no actúa en ella.

Apoyados en estos conceptos iniciales, hacemos nuestra propia opción y adoptamos una terminología que puede servirnos para el estudio de las homofonías presentes en la poesía de Lizardi. Así, por "puntua" entendemos cada segmento poético acabado en rima; puede constar de uno o varios versos, dándose en Lizardi "puntuak" que abarcan desde una a cuatro líneas.

Por "rima" designamos la identidad total de sonidos al final de dos o más versos. En general es una homofonía externa, situada en el extremo de la línea, y se realiza verticalmente, de verso a verso, de "puntua" a "puntua". No insistimos en la distinción "asonancia"-"consonancia", y preferimos hablar de rima vocálica y rima vocálico-consonántica, pues aunque Lizardi utiliza a veces rimas exclusivamente vocálicas del tipo /-V/:/-V/ , /-VV/:/-VV/ , etc., no emplea nunca rimas del tipo /-Vc/:/-Vc/ , /-VVc/:/-VVc/ , etc., con consonante final no homófona (2). En cuanto a la denominación de "rima

---

(1) J. Molino y J. Tamine, Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, París, PUF, 1982, vol. I, p. 60.

(2) Solamente encontramos tres excepciones que, ateniéndonos a nuestro criterio de identidad fónica total, consideramos como licencias rímicas: OTS:OTS:oñOK/biOTZ (BI), ikUS:UTS (OT), siTSA:bai'ninTZAn (AS).

mixta" del tipo /-VcV/:/-VcV/ , /-VcVc/:/-VcVc/ ,etc. (ItsAsO: IgArO),hemos de precisar que tomamos como criterio para la delimitación de la rima la ruptura de la homofonía; consideramos que la rima se extiende hasta el punto en que se quiebra la continuidad de la identidad acústica exacta y remitimos el resto de las homofonías a la aliteración.

Por "aliteración" entendemos la repetición de un sonido o de una serie de sonidos acústicamente idénticos o semejantes, en una palabra o en un enunciado. Mientras la rima es una homofonía básicamente externa, la aliteración es de tipo interno (1), pues se realiza en el desarrollo interior del verso. Distinguimos una aliteración de tipo vertical, consistente en la reiteración de sonidos idénticos o semejantes entre varios versos en posiciones habitualmente simétricas, una especie de anterrima,y aliteración horizontal, o reiteración de sonidos idénticos o semejantes dentro de un mismo verso. Así, será ejemplo de aliteración vertical,

lanaren sarIA
(...)
nagien nausIA (OI)

y de aliteración horizontal, la reiteración del grupo "ba-" en el verso

bañan, ega-baldar baitabil txoria (AG).

---

(1) Adaptamos la terminología de J. Cohen, quien distingue entre homofonía externa, que corresponde según él a la rima, operante de verso a verso, y homofonía interna que opera en el interior del verso y se realiza de palabra en palabra. Cf. J. Cohen, Structure du langage poétique, París, Flammarion, 1966, pp. 81-82.

2.1. LA RIMA

Lizardi es consciente del valor de la poesía no rimada, pero en su propia práctica poética asume la rima como recurso y la utiliza constantemente en sus poemas; cultiva exclusivamente poesía sujeta a la rima. He aquí su opinión:

> "(...) jakiña, neurtitzak eztu berezko, ez bearrezko oskidetasun ori. Gabe ere egin izan dira ta baditezke egin neurtitz eder askoak; agian ederragoak. Baña, berez bezela, esaldia biurritu gaberik, olerkariaren antzetsuz datorrenean, belarriak, egia esan, eztu ain gaizki artzen. Mintzatzea, gizakumeek elkarri gogapenak adiraztea, otsaren bidez eginbearreko gauza danezkero, esanaren ereskitasunari (musicalidad), otsaren eztiago-bearrari zor zaio berea; ta, ez izneurgintza; ez-eta ere oskidegoa, eztira gauz uts eta zokoragarri." (Kaz, 309-310)

2.1.1. Determinación y cuantificación

Tomado ya como criterio para la determinación de la rima, criterio rígido y reductor quizá, pero creemos que seguro mientras se profundiza en la cuestión, la identidad total, no la semejanza, de sonidos al final de uno o varios versos, y considerando que la rima se rompe allí donde se rompe esa identidad acústica, hemos de decir que, en general, la determinación y cuantificación de la rima en Lizardi, el examen de su distribución en los poemas, es tarea que no presenta dificultad especial.

Solamente en cuatro poemas hallamos ciertas distribuciones que se prestan a duda y obligan a tomar una decisión: YA, BIZ, BA y ON.

En el soneto YA, los versos exteriores de los dos cuartetos (versos 1, 4, 5 y 8) y los interiores de los tercetos (versos 10 y 13) presentan la misma terminación, /-AN/. Por otro lado, los versos interiores de los dos cuartetos (versos 2, 3, 6 y 7) acaban en el mismo sonido vocálico, /-O/, pero, además, los del primer cuarteto poseen una rima común posible, /-RIKO/, que los distingue de los del segundo cuarteto. Nosotros, sin embargo, adoptamos como distribución rímica la de ABBA ABBA CDE CDE. Privilegiamos la estructura más típica de los dos cuartetos en el soneto tradicional y tenemos en cuenta que es la disposición utilizada en la primera versión del poema, publicada en Euzko-Deya (1917). Por lo tanto, determinamos cinco rimas diferentes que, siguiendo otros criterios (riqueza de la rima en el primer cuarteto, cambio de la rima en los versos interiores de los tercetos en la versión de 1932 con respecto a la de Euzko-Deya, etc.) admiten una ampliación máxima de hasta siete rimas (+2) y una reducción de hasta cuatro (-1).

El poema BIZ, al menos por la distribución asistemática de sus rimas, es un poema bastante particular en la poesía de Lizardi. Considerada la estructuración del poema, series homogéneas de versos coincidentes, en general, con una frase completa, creemos identificar doce rimas que, en función de varias dudas, pueden aumentar hasta catorce (+2) o disminuir hasta once (-1).

La dificultad existente en tres estrofas de BA y en seis de ON, se deriva de la acumulación en cada una de ellas de cuatro versos con un final acústico idéntico que admite diversas ordenaciones: AAAA, AABB, ABBA, etc. Valorando la distribución de las rimas presentes en cada poema respectivo y tomada en cuenta la práctica dominante en Lizardi de crear rimas que afectan a dos terminaciones, delimitamos en BA treinta y dos rimas, con una variacion máxima posible de hasta treinta y tres (+1) y mínima de veintinueve (-3), y en ON, treinta y seis rimas, admitiendo sólo una reducción de hasta treinta (-6).

Comprobar cada una de estas determinaciones en detalle nos llevaría a pormenorizar en exceso. Sirva como ejemplo de nuestra elección y, a la vez, como muestra de la complejidad y riqueza de ciertas rimas, la mención de estos cuatro versos pertenecientes al poema ON:

Udazkenak aulagotzen dit atsa,
orbelak ozenagotzen oin-otsa,
aldapak larriagotzen biotza...
Leenetan ez bezin autsia natza.

Dejado de lado el ritmo interno de cada verso con sus correspondientes simetrías y aliteraciones, y atendiendo exclusivamente a la rima, como identidad acústica total, su distribución es la siguiente:

-aTSA A
-oTSA A
-oTZA B
-aTZA B

Sin embargo, está claro que un análisis fonético completo no puede reducir la homofonía a estos rasgos y debe tener en cuenta otra serie de rasgos pertinentes. Así, en el caso de que incluyeramos en la rima la semejanza de sonidos, las posibilidades de distribución de la rima aumentarían, pudiendo establecerse los dos esquemas siguientes:

-aTSA A
-oTSA A
-oTZA A
-aTZA A

distribución rica en el sentido de que la rima abarca cuatro versos, pero empobrecedora en el sentido de que reduce la rima a dos sonidos (-TSA/-TZA), remitiendo los sonidos vocálicos anteriores, /-o-/ y /-a-/ a la aliteración; o el esquema

-ATSA	A
-OTSA	B
-OTZA	B
-ATZA	A

distribución que reduce el número de versos para cada rima, pero aumenta los sonidos, tres en este caso.

La falta de elemento demarcativo claro origina una complejidad rica. Por otro lado, se escoja una u otra distribución, los sonidos y su riqueza están presentes en el poema y, de una forma u otra, deben ser tenidos en consideración. El problema se plantea en el momento de la delimitación y cuantificación.

Hechas estas observaciones, recogidas y cuantificadas las rimas, en Biotz-begietan contabilizamos 494 rimas que admiten, utilizando otros criterios, una variación máxima de hasta 499 (+5) y mínima de hasta 483 (-11). Es decir, de los 1.568 versos que se contienen en el poemario, 1.075 están rimados, el 68,55%, y el resto, 493, el 31,44%, son versos sueltos. Poema a poema, su cuantificación queda explicitada en el cuadro siguiente:

	Versos	Rimas	Versos rimados	Versos sueltos
YA	14	5	14	0
OI	126	21	42	84
ME	40	6	12	28
ZE	36	9	18	18
AL	136	68	136	0
XA	185	37	74	111
NE	84	21	42	42
BU	28	7	14	14
PA	60	30	60	0
OT	56	28	56	0
AG	34	17	34	0
BI	127	25	61	66
ZU	56	28	56	0
BIZ	46	12	27	19
SA	72	36	72	0
BA	68	32	68	0
ON	72	36	72	0
EU	75	15	75	0
AS	105	21	42	63
IZ	96	12	48	48
GU	52	26	52	0
	1.568	492	1.075	493

Como se puede comprobar, Lizardi compone once poemas con rima en todos sus versos, es decir, 695 líneas, el 44,32% del total, y a la vez diez poemas con líneas sueltas, en los que el "puntua" comprende más de un verso, sumando 873 líneas, el 55,67% del total. La frecuencia de los poemas rimados en todas sus líneas aumenta a partir del primer poema escrito en 1930, "Paris'ko txolarrea". Es de destacar, en este sentido, el conjunto poético "Urte-giroak ene begian", estructurado en cuatro poemas, rimado en todos sus versos en tres de ellos (SA, BA y ON).

Para analizar y cuantificar los tipos de rima de Biotz-begietan y seguidamente intentar una valoración de los mismos, nos basamos en aspectos fonéticos, morfológicos y de disposición.

1) Aspectos fonéticos

Un primer rasgo que debemos tener en cuenta en la rima es el número de sonidos abarcados por la homofonía. Siempre ateniéndonos a los ya mencionados criterios, obtenemos los siguientes resultados:

. rimas de un sonido	=	57
. rimas de dos sonidos	=	219
. rimas de tres sonidos	=	160
. rimas de cuatro sonidos	=	43
. rimas de cinco sonidos	=	10
. rimas de seis sonidos	=	2
. rimas de siete sonidos	=	1
		492 rimas

Para que estos datos resulten más elocuentes y permitan una cuantificación más significativa, detallamos la clase de sonido constituyente de la rima, especificando si se trata de sonido(s) vocálico(s) o de una combinación de sonido(s) vocálico(s) y consonántico(s):

/-V/	=	57	/-VCVV/	=	3
			/-VCVC/	=	21
/-VV/	=	76	/-CVVC/	=	7
/-VC/	=	96	/-CVCV/	=	7
/-CV/	=	47			
			/-VCVVC/	=	5
/-VVC/	=	49	/-VCVCV/	=	1
/-VCV/	=	79	/-VCCVV/	=	1
/-CVV/	=	16	/-VCCVC/	=	2
/-CVC/	=	14	/-CVCVC/	=	1
/-CCV/	=	2			
			/-VCVCVC/	=	1
/-VVVV/	=	1	/-VCCVCV/	=	1
/-VVCV/	=	4			
			/-VCVCVVC/	=	1

492 rimas

La rima constituida por un único sonido, vocálico necesariamente, /-V/, supone en Biotz-begietan el 11,58 % del total de la rima. Si a este tipo añadimos la terminación /-VV/, el 15,44 %, vemos que la rima exclusivamente vocálica, la denominada asonancia, representa el 27,03 %, aproximadamente una cuarta parte del conjunto. No parece pues estar sólidamente basada la afirmación de L. M. Mujika:

> "Lizardik, normalean, ez du maite izaten kontsonantzia (A. Machado-k ere maite etzuen bezala). Asonantzia bikoitza (azken bi bokaleena), ordea, maizagotan egiten du." (1)

Los datos expuestos indican que la rima constituida por combinación de sonido(s) vocálico(s) y consonántico(s) es ampliamente dominante, el 72,96 %.

---

(1) L. M. Mujika, Lizardi-ren lirika bideak, op. cit., vol. 2, p. 160.

En la rima formada por dos sonidos destaca el tipo /-VC/, por otro lado el más frecuente en el poemario; en la de tres sonidos domina la del tipo /-VCV/, y en la de cuatro la combinación /-VCVC/. Según el número de sílabas abarcadas por el núcleo rimante, aproximadamente un 45 % del total de las rimas se limita a la última sílaba, un 52 % alcanza a la penúltima, un 2,5 % llega hasta la tercera o antepenúltima y sólo una rima, el 0,2 %, afecta a la cuarta sílaba.

2) Aspectos morfológicos

El euskara es lengua que utiliza morfemas de declinación, morfemas de conjugación o flexión verbal, y posee abundantes sufijos de derivación. Dado que este hecho facilita la construcción de la rima, resulta conveniente cuantificar los tipos de rima teniendo en cuenta el rasgo morfológico de lexema, entendido como unidad mínima con significado léxico pleno, y de morfema, entendido como unidad mínima con valor gramatical. Distinguimos:

a) Rimas constituidas exclusivamente por lexemas o partes de lexema (edER:agER):

. de un sonido	=	30
. de dos sonidos	=	53
. de tres sonidos	=	21
. de cuatro sonidos	=	5
. de cinco sonidos	=	1
		110 rimas

b) Rimas constituidas exclusivamente por morfemas o partes de morfema(elurrEZ:ontziEZ):

. de un sonido	=	7
. de dos sonidos	=	44

. de tres sonidos	=	26
. de cuatro sonidos	=	2
		79 rimas

c) Rimas constituidas por combinaciones homogéneas de lexemas o partes de lexema y morfemas o partes de morfema (lexema-morfema:lexema-morfema) (askI-AK:argIAK):

. de dos sonidos	=	59
. de tres sonidos	=	75
. de cuatro sonidos	=	27
. de cinco sonidos	=	9
. de seis sonidos	=	2
. de siete sonidos	=	1
		173 rimas

d) Rimas constituidas por combinaciones mixtas, no homogéneas, diversas (lexema:morfema , lexema-morfema : morfema , lexema-morfema:lexema , lexema:lexema-morfema , etc.) (ilkizunetARA:ikARA , laGUNA,dakiGUNA):

. de un sonido	=	20
. de dos sonidos	=	63
. de tres sonidos	=	38
. de cuatro sonidos	=	9
		130 rimas

El uso de rimas basadas exclusivamente en componentes morfemáticos constituye un 16,05 % del total. Aproximadamente la mitad de estas rimas, cuarenta y cuatro, el 8,94 %, unen morfemas idénticos fónica y semánticamente (iturriETAN:lanETAN , buruTU:aazTU), es decir, forman las rimas "gramaticales", en el sentido asignado por J. Cohen, o sea, homofonías

basadas en un mismo sufijo y en las que "à l'identité phonique répond une identité sémantique", pues su homofonía es significante, posee un sentido (1). La otra mitad está integrada por rimas de morfemas homófonos pero no semánticamente idénticos (arrizkO:errotuagO , menbetIK:gaiturIK , seaskatxOAN:zegOAN , garaiAN:ziotsAN).

En cuanto al tipo de morfema utilizado podemos añadir algunas observaciones:

a) El artículo singular en ningún caso conforma por sí solo el segmento fonético común de la rima; en el único caso posible aparece acompañado de sonidos de apoyo semejantes o iguales: berexA:babesA. Sí aparece, unos diez casos, en rimas de dos sonidos (izaNA:aueNA) y con mayor frecuencia, unos cincuenta casos, en rimas de tres sonidos (makA-LA:azALA).

b) El artículo singular precedido de vocal aparece con cierta frecuencia, siendo la combinación rímica más abundante la formada por /-IA/ (argIA: yosIA), unos treinta casos, sumando unos cuarenta entre sí los grupos /-EA/, /-OA/, /-UA/ (maitEA: lorEA , gaxOA:lOA , artaburUA:eskUA). En rimas de tres o más sonidos, la presencia de estos grupos es reducida.

c) La terminación /-AN/, unos cuarenta ejemplos, abunda, pero a menudo corresponde a morfemas diferentes (mALDAN:ez AL-DAN).

d) Los finales en /-AK/, apoyados a veces en la vocal anterior, /-IAK/, /-EAK/, /-OAK/, suman unos

---

(1) J. Cohen, Le haut langage, París, Flammarion, 1979, p. 118.

treinta y cinco casos, pero su identidad morfológica queda mermada fuertemente por corresponder dicha terminación a casos y números diferentes (nominativo singular, ergativo plural, nominativo plural, etc.), como en el ejemplo "negar-obIAK: Yaun aundIAK", donde la primera terminación corresponde al nominativo plural y la segunda al ergativo singular.

e) Otros sufijos como /-TU/ o /-IK/ son escasos, correspondiendo a menudo, en el caso de /-IK/, a morfemas diferentes (ur-otsIK:ixilIK, morfema partitivo el primero y morfema de participio estativo el segundo).

En el 83,94 % restante, la rima incide en el lexema, bien exclusivamente, bien en combinación con el morfema. La rima puramente lexemática, a la que J. Cohen denomina "no-gramatical" o "léxica", basada en la contingencia de la lengua y en la que "A la ressemblance des signifiants s'oppose la différence des signifiés", de modo que la homofonía no posee un sentido específico (1), viene a ser el 22,35% del total.

Señalemos, finalmente, que el tipo de rima más frecuente es aquél en el que la homofonía afecta a la unión homogénea de lexema, o parte de lexema, y morfema, un 35,16 %.

Según la categoría léxica de la palabra concernida por la rima, J. Cohen distingue entre rima "categorial", "rime entre mots appartenant à la même partie du discours" (2) y rima "no-categorial", en cuyo concepto se incluyen "rimes de mots n'appartenant pas à la même catégorie morphologique" (3).

---

(1) Ibidem, p. 118.

(2) Ibidem, p. 122.

(3) J. Cohen, Structure du langage poétique, op. cit., p. 79.

Atendiendo a esta distinción, de la cuantificación de las rimas de dos finales homófonos en las que intervienen las categorías del nombre, verbo y adjetivo, y siempre admitiendo unas mínimas variaciones que no afectan a la esencia de los resultados, obtenemos los siguientes datos (1):

. rimas de	nombre:nombre	= 85
. rimas de	nombre:adjetivo	= 70
. rimas de	nombre:verbo	= 67
. rimas de	nombre:otra categoría	= 49
. rimas de	verbo:verbo	= 59
. rimas de	verbo:adjetivo	= 29
. rimas de	verbo:otra categoría	= 43
. rimas de	adjetivo:adjetivo	= 10
. rimas de	adjetivo:otra categoría	= 20
. rimas de	otros tipos	= 60
		492 rimas

Contabilizamos, por lo tanto, 154 rimas categoriales, el 35,64 % del total que tomamos como objeto de análisis, y 278 no-categoriales, es decir, el 64,35 %. El nombre es la categoría léxica más frecuente en la composición de la rima, pues aparece en 271 finales rímicos, el 62,73 %, mientras que el verbo actúa en 198, el 45,83 %, y el adjetivo en 129, es decir, el 29,86 %.

3) Disposición

Además de los aspectos fónicos y morfológicos, podemos considerar el modo en que las rimas se hallan agrupadas y ordenadas.

---

(1) Dentro de cada grupo incluimos también las rimas formadas por las mismas categorías colocadas en orden inverso. En "rimas de otros tipos" reunimos todas las formadas por más de dos terminaciones homófonas y aquéllas de dos en las que no participa ningún nombre, verbo o adjetivo.

La rima más frecuente es aquella que une dos versos (kanTARI:maiTARI), es decir, la constituida por la identidad fónica de dos terminaciones, 447 rimas, el 90,85 % del total. Las cuarenta y cinco rimas restantes, insertadas ocasionalmente en los poemas YA, BI, BIZ y BA, y utilizadas de forma básica en los poemas EU e IZ, unen:

- tres finales homófonos: quince rimas, el 3,04 % (betE:abE:yaupalemE)
- cuatro finales homófonos: catorce rimas, el 2,84 % (erIO:arIO:yarIO:dagIO)
- cinco finales homófonos: dieciséis rimas, el 3,25 % (orO:gozorO:zernaitarakO:adirazteKO:asmO).

Las rimas aparecen dispuestas según esquemas que se pueden reducir a los siguientes:

a) AA(BB)(CC)(DD): rima emparejada o gemela, ordenada de forma seguida, carente de versos sin rima. A veces se limita a un único par y otras continúa hasta alcanzar cuatro pares en la misma estrofa. Constituye la disposición de los poemas ZU y GU, y combinándose con otros modelos aparece en los poemas AG, SA, BA y ON.

b) ABBA: rima abrazada o interpolada. Conforma la estructura del poema AL y combinada con otros tipos se halla en los cuartetos del poema YA, y en AG, SA y ON.

c) ABAB: rima cruzada o alternada. El poema OT se ordena enteramente de este modo y se utiliza en el poema ON combinada con la rima emparejada. La alternancia a veces se extiende hasta la combinación de tres homofonías, ABCABC, como ocurre en el poema PA entero y en los tercetos de YA.

d) La rima emparejada a menudo se ordena dejando versos sin rima, distribuyendo el "puntua" en dos, tres y hasta cuatro líneas, con lo que la rima adopta las siguientes disposiciones:

- -A-A : en los poemas ZE, NE y BU por entero y en ME y BI en parte
- --A--A : en el poema OI entero
- ---A---A : en los poemas ME y BI
- -A--A : en el poema XA completo
- --A-A : en el poema AS completo.

e) AAA(AA): rima continua en la que se repite una misma terminación tres y cinco veces. Es la disposición correspondiente al poema EU, cinco terminaciones homófonas, y aparece de forma ocasional en BI y BA.

f) La rima continua aparece dispuesta en el poema IZ dejando una línea sin rima, abarcando cada "puntua" dos versos: -A-A-A-A.

2.1.2. Valoración

La valoración de la riqueza y pertinencia poética de la rima debe realizarse teniendo en cuenta los demás componentes del texto, es decir, poniéndola en relación con la estructura peculiar, la semántica y la orientación pragmática de la unidad configurada como poema. Sin pretender realizar una estimación detallada de esta índole, podemos esbozar una valoración del conjunto de las rimas utilizadas.

No resulta fácil hallar criterios claros de evaluación. Parece evidente que, fonéticamente, tanto más rica es una rima cuanto más sonidos homófonos abarque y cuanto más ra-

ros, es decir, menos frecuentes, sean esos sonidos en la práctica de la lengua. Pero, ¿cuál es el límite entre la pobreza y la riqueza rímica? Puesto que el acento no actúa como agente demarcativo, ¿dónde se debe colocar el nivel de suficiencia rímica a partir del cual se pueda calibrar la pobreza o riqueza de la homofonía? Por otro lado, ¿qué se debe valorar preferentemente, el número de sonidos o su originalidad y adecuación a la configuración particular del poema? ¿Cómo dilucidar comparativamente, por ejemplo, la calidad de estas dos rimas, "murkIL:bertan IL" y "ugARI:nabARI", más rica según la calidad de los sonidos la primera, más rica por el número de sonidos la segunda?

Además, no basta solamente contabilizar los sonidos o las sílabas rimadas, sino que se debe atender a la morfología de las palabras portadoras de la rima. En este sentido, se estima que la rima léxica, basada en el lexema, confiere mayor riqueza que la utilización exclusiva del morfema, y que, dentro de la serie de morfemas, su riqueza está en función de la menor frecuencia demostrada en la lengua. Respecto a la identidad o diversidad categorial, parece que la variedad indica ruptura de moldes, actitud poética innovadora (1), pero no de por sí necesariamente, riqueza rímica, pues la rima categorial favorece el paralelismo, como sucede, por ejemplo, en las rimas " ArratsaldEAN:UdazkenEAN" , "atozTE:ekardazuTE". Sin embargo, también en este terreno morfológico, se pueden plantear cuestiones. Si tomamos una rima léxica y una gramatical con el mismo número de sonidos, es evidente que la rima gramatical es menos valiosa. Pero, ¿cómo valoramos la rima léxico-gramatical? ¿Cuál de estas rimas, por ejemplo, es más rica, "zuRIA: txoRIA" o "bizI:mamI" , "txilibitOAZ:yOAZ" o "nora-nAI:gAI"? Incluso comparando una rima léxica y otra gramatical, ¿se puede afirmar con rotundidad que, por ejemplo, la rima "erE:abE"

---

(1) J. Cohen, ibidem, pp. 79-81.

es más rica que las rimas "doaNEAN:naizeNEAN" o "sortuRIKO: yantziRIKO"?

En cuanto al número de finales homófonos abarcados por la misma rima, su abundancia, paradójicamente, puede ser tanto signo de riqueza como de pobreza rímica. Se podrá hablar de riqueza si se subraya el virtuosismo reflejado en la acumulación de cuatro, cinco o más finales homófonos; pero se reducirá su valor si se recalca la reiteración monótona del mismo segmento fónico. La valoración de este rasgo, así como la de la disposición de las rimas, se halla muy estrechamente ligada a la peculiaridad del poema concreto.

La complejidad de la operación evaluativa aumenta al tratar de entrelazar varios de los criterios mencionados. En el ámbito de la poesía oral popular, habitualmente se utiliza como criterio la cantidad de sonidos homófonos y la frecuencia de los sonidos o morfemas de las terminaciones, estableciéndose rimas "zailak", "aberatsak", "errazak" y "baldanak" (1), o rima "osoa", "erdikoa" y "mugatua" (2), cuyos límites no quedan suficientemente precisados.

J. M. Lekuona, en su trabajo sobre la métrica y rima de Lizardi, aplica, para una clasificación valorativa, el número de sílabas o sonidos abarcados por la rima y el rasgo morfológico de lexema/morfema (3), elaborando una tipología de seis modelos ordenados según la incidencia de la rima en los sonidos del lexema. Este esquema, que no vamos a detallar aquí, es el más completo y objetivo de los propuestos hasta ahora y permite una contabilización segura. Sin embargo, presenta, al menos, dos insuficiencias. Apoyándose básicamente en el lexema, no tiene en cuenta los matices del morfema, con lo que sitúa en el mismo nivel rimas como "buruTU:aazTU" y "sortuRIKO:

---

(1) J. M. Lekuona, Ahozko euskal literatura, op. cit., p. 84.

(2) S. Onaindia, Gure bertsolariak, Bilbao, Gráficas Bilbao, 1964, p. 130.

(3) J. M. Lekuona, "Lizardiren eskema metrikoak eta puntuak", art. cit., p. 55.

yantziRIKO", o "bañO:banekialakO" y "onENA:biguñENA", de diferente valor rímico. No atiende a la mayor o menor frecuencia de los sonidos y morfemas de la rima, con lo que pertenecen al mismo tipo rimas como "edER:kilkER" y "zorakortasuNA:igaNA". Colmar estas lagunas requiere integrar en el cuadro otros criterios que, quizá, complicarían el modelo hasta hacerlo inservible por su excesiva complejidad. Acaso convenga mantener su provisionalidad en aras de la eficacia.

Nosotros, ahora, no vamos a repetir el mismo modo de cuantificación y valoración operado por Lekuona en su estudio. Preferimos completarlo ofreciendo una serie de valoraciones parciales, desglosadas por criterios, advirtiendo del riesgo de subjetividad originado por la carencia de cuantificaciones ampliamente significativas que puedan servir de referencia comparativa.

1) Por el número de sonidos, la rima utilizada en Biotz-begietan, en su conjunto, no se puede calificar de descuidada o corriente, ni tampoco de verdaderamente rica. Podemos, eso sí, afirmar que tiende a la riqueza. El hecho de que 216 rimas, el 43,90 %, estén formadas por segmentos fónicos de tres o más sonidos que alcanzan en la casi totalidad de los casos a la penúltima sílaba, es para nosotros signo de la atención y valoración otorgada por el poeta a la rima.

Sin embargo, esta elaboración rímica no es suficientemente intensa, pues, al pasar a los cuatro sonidos de homofonía, la caída cuantitativa es notable, ya sólo 56 rimas, un 11,38 %, alcanzan cuatro o más sonidos. Por otro lado, la riqueza fónica de la rima en Biotz-begietan se concentra en el conjunto poemático "Urte-giroak ene begian" y en particular en el poema SA.

Además, es evidente que la cantidad de 276 rimas, el 56,09 %, de uno o dos sonidos, aunque maticemos el dato con criterios de frecuencia o criterios morfológicos (225 de ellas inciden en el lexema, 83 de forma exclusiva), representa una proporción bastante elevada de riqueza fónica algo corta.

De todas formas, merecen subrayarse los intentos de extensión de la rima hasta alcanzar seis, "gARRETAN:adARRETAN", y siete sonidos, incidiendo ya en la cuarta sílaba, "zornA BERRIAK:udABERRIAK".

2) Por la mayor o menor frecuencia de los sonidos, refiriéndonos a las rimas léxicas, creemos que Lizardi busca salir de los sonidos habituales y logra, a veces suprimiendo el artículo o algún morfema verbal, finales fónicos, aunque cortos, ricos por su sonoridad poco común: "buru-OIN:itxOIN", "suDUR:belDUR", "beeraño EL:sabEL", "ItzAL:kixkAL", etc. Su frecuencia es particularmente notable en las rimas del tipo /-VC/.

El dato obtenido sobre la utilización no excesiva de la rima exclusivamente vocálica, una cuarta parte del total, nos parece, de nuevo, señal de cierta riqueza rímica.

3) Por los rasgos morfológicos de la rima, creemos que el uso de rimas basadas en componentes únicamente morfemáticos, el 16,05 %, es más bien reducido, teniendo además en cuenta que sólo la mitad de ellas unen morfemas totalmente idénticos. De todas formas, pensamos que Lekuona tiene razón cuando afirma, refiriéndose a esta rima morfológica idéntica: "Beraz, errima mota hau ontzat ematen duenez gero, ez zaigu estilista betea agertzen puntu honetan"(1). Si bien el dato es importante, también lo es que en el 83,94 % de las rimas el poeta incida sobre el lexema y no se conforme con rimas puramente gramaticales, con lo que al alcanzar al lexema, aunque el morfema sea idéntico, la rima completa no lo es: "mutILLOK:

---

(1) J. M. Lekuona, ibidem, p. 87.

ILLOK", "txolarrEA:alEA", "gogOAN:ondOAN", "elURREZ:apURREZ", etc.

Consideramos como datos positivos en el análisis morfológico de la rima, el hecho de que el artículo nunca constituya por sí solo la homofonía rímica, así como el rasgo de la escasa utilización de morfemas como /-TU/ o /-IK/, frecuentes en la lengua; por el contrario, estimamos empobrecedora la relativa abundancia del grupo /-Vocal+A/ y de la terminación /-AN/.

4) Por el número de finales agrupados en la misma rima, el dato incuestionable es el predominio absoluto de la rima de dos finales homófonos. De aquí Lekuona concluye:

> "Beraz, 3, 4 eta 5 errimako estrofei ia beti ihes egite honen arabera, autoreak bigarren mailan ezarririk dauka polirrimiaren balio estetikoa." (1)

Nos parece en cierto modo ambigua la expresión "bigarren mailan". Si con ello se refiere a la frecuencia del uso, estamos de acuerdo; si se quiere significar una infravaloración de ese tipo de rima, no nos parece exacto. Además de su utilización ocasional en los poemas YA, BI, BIZ y BA, Lizardi estructura el poema EU en estrofas de cinco finales homófonos e IZ en estrofas de cuatro homofonías, poemas ambos fechados en 1931, época final de su breve producción poética.

Para este uso dominante de la rima par y la reducida inserción de más de dos finales homófonos, entrevemos una doble explicación posible, una limitada y otras más amplia. Lizardi considera que la rima par permite una mayor variación rímica en el poema, una alternancia rímica más abundante; así se evita la monotonía y se enriquece la sonoridad del poema. Sería la primera explicación, referida o limitada principal-

---

(1) J. M. Lekuona, ibidem, p. 86.

mente a la rima en sí. Pero subsiste el problema de la utilización de la rima plural en todas las estrofas de los poemas EU e IZ y su uso en puntos aislados de otras composiciones.

Nosotros, moviéndonos en el terreno de la hipótesis, apoyada en observaciones objetivas, nos inclinamos por una segunda explicación complementaria que considera a la rima en su relación con la aliteración vertical o prolongación de la homofonía entre los versos. Lizardi considera que la rima doble es la más apropiada para practicar una homofonía extensa, una homofonía llevada más allá de la rima misma, no reducida exclusivamente al segmento fónico de la rima. No es que infravalore la rima plural en sí, sino que la considera menos idónea, más difícil, para aplicar esa aliteración vertical enriquecedora de la sonoridad del verso. A mayor número de finales homófonos, mayor número de líneas a aliterar, mayor dificultad de aliteración; a menor número de finales homófonos, mayor posibilidad de riqueza aliterativa. Intentar a la vez una rima y aliteración extendidas a más de dos líneas puede llevar a forzar excesivamente la articulación del verso, y, como hemos recogido al comienzo de este apartado del ritmo fónico, Lizardi pretende utilizar estos recursos "berez bezela, esaldia biurritu gaberik" (Kaz,310); trata de construir sus versos rimados con naturalidad, "Onez-onean etorri nai ba-dezute, oskide otxanok, ongi-etorri. Nai eztezutenak, antola or" (Kaz,301). Lizardi busca, en la mayoría de los poemas, insertar ambos tipos de sonoridad, no sólo componer rimas, hacer homofonía final, y ve en la rima doble mayor flexibilidad para ello.

El poema EU, de rimas de cinco finales homófonos, vendría a ser un alarde rímico, una aventura rímica osada, un intento particular, sin abandono de la aliteración vertical. El poema expresa una invitación optimista a la lengua vasca a convertirse en lengua **noranaikoa**, en habla **gai adirazteko / gizaki guzien alderdi ta asmo**, y está dedicada a Unamuno "gure ausardi gorriaz yabetu dadin". A tono con esa osadía lingüística, el poeta practica una rima quíntuple y aliteración ver-

tical, amén de otros recursos como la simetría sintáctica, la cesura casi sistemática en los versos de diez y once sílabas, etc. Es tarea difícil. El resultado ofrece cuatro rimas de un sonido, nueve de dos y dos de tres. No alcanza una riqueza fónica alta, pero aparecen las cinco vocales constituyendo las rimas y logra aliteraciones verticales que completan la riqueza fónica de la rima. Pero estas aliteraciones afectan, en general, a dos líneas, lo cual confirma nuestra hipótesis de que la estructura par ofrece la mayor flexibilidad para este recurso. Los ejemplos más relevantes de esta aliteración son:

Aberriaren abots eztIA,
gogamenaren ezkon xurIA:
ekatzan esku gurIA

Itsaso bare, zelai urdIÑA,
muga-biribil,belar-berdIÑA:

Lekaro zabal lurraren geRRI,
ondardi kixkal eriogaRRI

Dagigun-arraun Izotz-errIRA
zaarren aztarrik danentz begIRA

El poema IZ, compuesto en "zortziko txikia", con cuatro "puntuak", cuatro finales homófonos, es ejemplo de no atención particular a la aliteración vertical. Podía relacionarlos dos a dos, como lo hace en EU, pero no se advierte una aliteración vertical emparejada rica. Como Lekuona afirma: "Aliterazioak gutxiago ditu (...).Alderdi honetatik gehiago hurbiltzen zaio kantutegiari beste poemetan baino." (1)

5) Por la disposición de las rimas, en particular de las pares, creemos que cada distribución debe valorarse en re-

---

(1) J. M. Lekuona, ibidem, p. 82.

lación a cada poema concreto. Todas las distribuciones nos parecen igualmente valiosas en sí. Sólo la mayor o menor adecuación al poema puede matizar ese valor. En cuanto a la elección por parte de Lizardi de la rima par seguida y la reducida frecuencia de la rima par cruzada y abrazada, de nuevo, manteniéndonos dentro de la hipótesis esbozada en el punto anterior, creemos que es el tipo de distribución más flexible y adecuado para el cultivo de otras sonoridades. La rima interpolada y alternada supone un cruce de sonidos que dificulta la elaboración de una homofonía extensiva al verso.

Concluimos estas notas valorativas de la rima destacando dos aspectos complementarios. Lizardi, en las rimas pares, repite, en distintos poemas, algunas de las palabras constitutivas del par rímico. Así, por ejemplo: "idurI:betI", "iDURI:urDURI", "agiRI:urduRI", "itsasI:urdurI"; "besTEA:maiTEA", "maitEA:bidEA", "maitEA:irriparrEA", "maitEA:lorEA"; "txorIA:kabIA", "zuRIA:txoRIA", "txorIA:eztarrIA", "beldurgarrIA:txorIA", "abeslaRIA:txoRIA", etc. Sin embargo, el mismo par de palabras portadoras de la rima solamente lo encontramos repetido en dos ocasiones. Se trata del par rímico "idURI:zURI", que aparece en cuatro casos, en dos de ellos en orden inverso, "zURI:idURI", y repetidos por exigencias de una reiteración pertinente, y del par "ertzETAN:lorETAN", en "Urte-giroak ene begian". En otros casos, la variación es mínima: fonética en "otartxOA:gaixOA", "otarñOA:gaixOA", y morfosintáctica en "abaraska bATEN:parra-parra yATEN", "Farol itzali bATEN:bat yATEN".

Ejemplo de riqueza rímica es el poema SA. Sus treinta y seis rimas se distribuyen por el número de sonidos de la siguiente manera:

. rimas de un sonido = 1
. rimas de dos sonidos = 2
. rimas de tres sonidos = 16

. rimas de cuatro sonidos = 10
. rimas de cinco sonidos = 4
. rimas de seis sonidos = 2
. rimas de siete sonidos = 1

Según el desglose morfológico, contamos once rimas formadas exclusivamente por lexema, una sola por morfema, si bien los dos morfemas de la rima son diferentes, "al-dAN:ate-AN", y veinticuatro por la combinación lexema-morfema.

Cualquier omprobación demuestra la riqueza rímica del poema, pues supera la media general y reduce las señales típicas de pobreza. Por ejemplo, si la frecuencia media de las rimas de cuatro sonidos es del 8,73 %, en este poema llega hasta el 27, 77 %. Por el contrario, si la frecuencia media de la rima exclusivamente morfémica es del 16,05 %, aquí desciende al 2,77 %.

Creemos que esta riqueza rímica se halla en consonancia con la semántica del poema. Así como al poema BIZ, en el que se expresa la inactividad de la naturaleza, la pobreza del campo, la vida dormida en el letargo invernal, le corresponde una estructura particularmente asimétrica y no exuberante, más bien atenuada, moderada, al poema SA, canto a la hermosura, la juventud y la vida de la naturaleza renacida, le corresponde una abundancia de riqueza rímica. SA expresa la explosión de la vitalidad de la naturaleza que ha permanecido oculta, callada, durante el invierno, y manifiesta la vida y hermosura simbolizadas, plasmadas, en el joven manzanal en flor:

Bizitza duk agiri garretan...
Bizitza, ler berri, adarretan...
Igan dik sort-ogea Udaberriak!

Es el parto,el nacimiento, el estallido de la vida. Acorde con esta constatación , el poeta inserta una riqueza

rímica no corriente, copiosa, trabajada al extremo. La rima se halla al servicio de la idea poética, a tono con ella.

En este poema, por lo tanto, junto a las funciones típicas de la rima, función demarcativa, según la cual la rima, como el metro y otras variables, contribuye a definir el ritmo del verso enmarcando los segmentos métricos, y función organizativa, por la cual la distribución y disposición rímicas guardan, en general, relación con la organización del poema como conjunto, destaca la función que J. Molino y J. Tamine denominan "fonction rhétorique et créative" (1). La rima contribuye, como una figura retórica más, al ornamento del verso, produce una sonoridad musical y participa en la creación del mundo semántico del poema.

2.2. LA ALITERACIÓN

La rima, aunque posee una función demarcativa clara, no es el único ni el principal constituyente del ritmo del verso y su potencial riqueza sonora no agota las posibilidades de la homofonía poética. Ésta admite otros recursos, la aliteración por ejemplo, que puede desarrollarse en dirección vertical entre versos distintos o en dirección horizontal dentro del mismo verso.

Mientras la rima, en el verso ajustado a normas métrico-fónicas, es un recurso preceptivo, codificado, insertado en un lugar preciso de la línea poética, la aliteración es un recurso no obligatorio, no ligado a reglas establecidas. Posee una movilidad que la libera de tener que situarse en un punto determinado del verso, pudiéndose utilizar o no y con un grado de intensidad escogido a juicio del poeta. Si la existencia de la rima es patente, fácil de elucidar, y Lizardi la utiliza en

---

(1) J. Molino y J.Tamine, op. cit., vol. I, p. 72.

todos sus poemas, la práctica de la aliteración plantea una serie de cuestiones, entre las que destacamos la resultante del carácter combinatorio de la lengua, que, en el nivel de la segunda articulación, opera repitiendo y combinando un número limitado de fonemas.

Esta posibilidad intrínseca de aparición de los mismos fonemas en un breve segmento poético, nos lleva a preguntarnos si se debe considerar como aliteración cualquier homofonía o repetición de sonidos, o más bien es preciso que se den unas mínimas condiciones de frecuencia fónica. Nosotros, creemos que no es suficiente una mera coincidencia fortuita de sonidos, una simple homofonía esporádica, una semejanza fónica aislada, para que se pueda hablar de la existencia de una verdadera aliteración, sino que se requiere una homofonía claramente continuada, mantenida dentro del segmento o segmentos poéticos escogidos.

2.2.1. La aliteración vertical

La aliteración vertical puede considerarse como una extensión o enriquecimiento de la rima y se halla formada por correspondencias entre sonidos idénticos o semejantes pertenecientes a dos versos, ampliándose a veces a tres o más con un aumento consiguiente de la dificultad para articular la aliteración y con el riesgo de caer en la artificiosidad. La rima, en sí misma, viene a ser también una especie de aliteración vertical, aunque codificada y, bajo nuestro punto de vista, limitada sólo a los sonidos idénticos.

Este recurso fonético adquiere su mayor intensidad en los sonidos próximos a la rima, de forma que en los "puntuak" constituidos por varios versos se inserta básicamente en el último, portador de la rima, y en los "puntuak" ajustados a un verso se extiende a todo él si es corto, o se sitúa

sobre todo en el segundo hemistiquio, si la línea es de factura métrica larga. Esto no quiere decir que, algunas pocas veces y ya con una homofonía de baja intensidad, no se extienda más allá y alcance al primer hemistiquio.

J. M. Lekuona ha analizado y puesto de relieve la utilización de este tipo de aliteración vertical en la poesía de Lizardi (1). Nosotros asumimos sus datos y conclusiones en conjunto y nos limitamos a apuntar algunas observaciones.

A nuestro juicio, para que exista una clara aliteración vertical es preciso que al menos se dé la homofonía de dos sonidos próximos a la rima, en contacto o casi en contacto con ella, o bien de tres sonidos espaciados a lo largo de la línea, si ésta es corta, o del hemistiquio final. Creemos que este número de recurrencias fónicas permite hablar de una elaboración, en cierto modo, poéticamente consciente, y supera la recurrencia que la lengua por sí sola posibilita. Son las condiciones mínimas a partir de las cuales se puede ya certificar con bastante seguridad la existencia de una aliteración buscada.

Nos parece que las muestras ofrecidas por Lekuona en su estudio prueban con suficiente garantía que Lizardi trabaja en sus poemas una aliteración vertical. Sin embargo, alguno de los ejemplos presentados nos suena a simple coincidencia fónica, pues no se observa una frecuencia suficientemente repetitiva. Así, por ejemplo, la /-n-/ aislada de esta serie de finales de verso:

zein giro izAKI
danentz ebAKI
udabERRI
aal igERRI

---

(1) J. M. Lekuona, " Lizardiren eskema metrikoak eta puntuak", art. cit.

gain beera mALDAN
elur ez AL-DAN (1)

o la /-a-/ solitaria de este par rimado,

goiak du koloRE
bearrean uRRE (2)

Pero, como decimos, en su conjunto los versos de Lizardi revelan una aliteración vertical bastante constante. El grado de utilización varía de poema a poema. Exceptuando las composiciones XA, AS, IZ y GU, de baja frecuencia aliterativa, las restantes, y sobre todo ME, AL, BU, SA, BA, ON y EU, son ricas en este tipo de homofonía.

La aliteración vertical contribuye a enriquecer la sonoridad de la rima y refuerza la arquitectura fónica y rítmica de la estrofa, al cohesionar fónicamente dos o más versos entre sí. Así, por ejemplo, en estos versos de medida corta:

Orrenbeste nekE
Adan eta EbE (OI)

abaraska bATEN
parra-parra yATEN (OI)

ote dute luRRA
malgutu belaRRA (NE)

irudimENEAN
ire barrENEAN (BI)

En los versos de medida larga el par queda reforzado por la intensidad aliterativa presente en los hemistiquios finales:

---

(1) J. M. Lekuona, ibidem, p. 75.

(2) Ibidem, p. 74.

bizitz-bizitza uan gARRA !...
Ire eguzkiaren illunabARRA !... (AL)

bein ta berriz uka maitasunak baitIK ,
t'ez eskein bizitzak beazuna baizIK (AG)

Lurra naigabez zegok ,aizea zinkurUZ ;
txoriak urrun aldegiñik ,izuaren izUZ . (ZU)

En los poemas de "Urte-giroak ene begian" hallamos una muestra abundante de esta aliteración final. Ofrecemos solamente algunos de los ejemplos más claros, casi todos ellos superando el mínimo que hemos establecido para esta aliteración vertical:

Gaur ,orra agiri ,tarteka ,urdIÑA...
Sor zait barruan larrera-mIÑA (SA)

yaun orail eder ,legorteen AITA,
katez loturik egona bAITA (SA)

elur-malutak?, mitxeleTAK?...
Gaur dira gure maite-besTAK! (SA)

Ibil ,txoriok ,ta kanta alAIKI.
Negu agurea illa da ,bAIKI (SA)

Begi-ogeak ,nork sakon-askIAK
gañez ez dakien aren argIAK? (BA)

Beste erpin musker bat or baita agirI,
maldan-gora zaizka zuaitzak geldI (BA)

oker ,ats-estuka ,lurrari itsasI-
mendizale makal unatu idurI. (BA)

Begira non dedan, atarpean zAI,
gorputza sotilla, betartea arrAI. (BA)

Aizea dabil busti setaTIA:
lurrari daragio ots negarTIA. (ON)

Ta udazken-atsarreko goiz baTEAN
esnatu nadi Yainkozko BeTEAN! (ON)

La comparación con poemas de otros poetas permite medir relativamente esta aliteración. Hemos tomado varios poemas escogidos al azar, sobre todo entre los poetas del mismo período al que pertenece Lizardi, tales como Lauaxeta, Zubigar, Tene, Jauregi, Loramendi, Jakakortajarena, Tapia Perurena, Zubimendi, etc. Hemos buscado posibles aliteraciones en veinte poemas de medida corta, versos de seis sílabas, y en otros veinte de medida larga, de diez o más sílabas. Una corta, limitada y no definitiva comparación que puede aportarnos algun dato complementario.

En seis poemas de verso corto de Lizardi, OI, ME, NE, BU, OT y BI (en este último solamente doce "puntuak"), de un total de noventa y cinco pares de "puntuak" analizados, hemos encontrado un mínimo de aliteración vertical en cincuenta y dos, es decir en un 54,73 %, correspondiendo once casos, el 11,57 %, a aliteraciones de riqueza o densidad superior.

En los veinte poemas de verso corto escogidos al azar, hemos comprobado 214 pares de "puntuak" rimados, en los que, con criterio idéntico han aparecido 112 aliteraciones suficientes, un 52,33 % del total, de las que veintiséis corresponden a aliteraciones más intensas, el 12,14 %.

Para los poemas compuestos sobre versos de medida larga, hemos escogido los poemas AG, ZU, SA, BA y ON, en cuyos 149 pares de "puntuak" examinados, encontramos sesenta y nueve

fenómenos acústicos calificables como aliteración, el 46,30 %, siendo veintidós, el 14,76 %, de una aliteración más intensa de lo normal.

Dentro de los veinte poemas de verso largo escogidos entre otros poetas, 320 pares de "puntuak", aparecen 135 homofonías de rasgo aliterativo, un 42,18 %, y son intensamente repetitivos veintiocho casos, el 8,75 %.

La elevada proporción de aliteración vertical obtenida con el criterio escogido, nos lleva a pensar que dicho criterio permite todavía incluir en el conjunto de la aliteración fenómenos que son simplemente coincidencia fónica normal. Creemos que, tanto en Lizardi como en otros poetas, el recurso de una aliteración esmeradamente trabajada se reduce a unos cuantos casos concretos,quizá ese 10 al 15 % de aliteraciones intensas. En los restantes, la aliteración se ve facilitada por la recurrencia propia de la lengua.

La práctica de la aliteración vertical por parte de Lizardi se halla, por lo tanto, al nivel de la media habitual. Acaso su peculiaridad resida en el cuidado e intensidad fónica acumulados en ciertos ejemplos y en la concentración del recurso en determinados poemas. Por otro lado, casos de aliteración vertical tan trabajada como las que hemos visto en Lizardi, aparecen en Lauaxeta,

burni margodun gorputz gogorrOI
bustiko eunkek pikotx zorrotzOI (Laux,182)

en Loramendi,

Oraingo nere begi lausoen ikusIA
emen litezken eder oroen iturrIA (Lor,122)

o en Jauregi,

ba-neukala-ta nere biotzean gARRA
t'otsoa birrintzeko besotan indARRA (Jaur,97).

Una valoración más exacta del recurso, requeriría una comparación de la frecuencia aliterativa de la poesía de Lizardi con la frecuencia presente en la obra completa de otros poetas y en muestras relevantes de poemas que no hayan sido confeccionados con un interés poético particular, para ver hasta qué punto la aliteración vertical es posible con los meros recursos automáticos de la lengua.

2.2.2. La aliteración horizontal

En Lizardi descubrimos, así mismo, una aliteración de sentido horizontal, recurrencia de sonidos o grupos de sonidos a lo largo del mismo "puntua" o del mismo verso. Su función específica consiste en dar cohesión sonora y rítmica a la línea, incluso a la que carece de rima. Si la aliteración vertical contribuye a la estructuración de la estrofa, la horizontal articula y confiere armonía al verso, y en los de factura larga contribuye a la ligazón de los dos hemistiquios.

Aquí también tenemos presente la cuestión planteada en el caso de la aliteración vertical y nos preguntamos acerca de cuál puede ser un criterio que nos garantice la existencia de una verdadera aliteración horizontal en un verso. Creemos que para que se pueda hablar de aliteración en un verso se requiere un mínimo de sonidos repetidos que, para una línea corta, podría ser la reiteración de un grupo de sonidos o la reiteración por cuatro veces de un mismo sonido, y, para el verso largo, la repetición por tres veces de un grupo de sonidos, simple repetición de dos grupos diferentes, o reiteración de

un mismo sonido hasta seis veces. De nuevo nos estamos refiriendo a mínimos a partir de los cuales cabe suponer la existencia de un fenómeno de aliteración; por debajo de ellos no nos parece acertado hablar de dicha reiteración.

Tampoco todos los poemas de Lizardi son igual de ricos en aliteración horizontal. Comprobamos que existe en abundancia en composiciones como OI, ME, ZE, ZU, BIZ, SA, BA, ON y EU. Puede concentrarse en un breve sintagma, en un grupo de dos o tres palabras estrechamente conectadas entre sí, reforzando fonéticamente la composición léxica. Es verdad que sintagmas o compuestos léxicos del tipo de negar-aran (ME), gau etengabean (OT), galazi-eziña (BI), elur-malutak (SA), elkarindarrak (EU), marrubi gorriak (AS), etc., son casos comunes, formaciones léxicas tópicas, en las que los términos se hallan exigidos entre sí por atracción léxica o gramatical habitual, y cuya homofonía puede considerarse como resultado de una simple coincidencia. Pero existen otros en los que al no darse una conexión estrecha entre los componentes, la formación es el resultado de una elección poética en la cual se tiene en cuenta, entre otros elementos, la identidad o semejanza fónica. Sin ánimo de presentar una lista exhaustiva, ofrecemos una breve muestra de esta aliteración horizontal en el marco del sintagma de corta extensión, y en particular en poemas como BA y EU:

oñaztarri larria (YA)

gorago-yoranez (ME)

giltzape beltzean (AL)

kanpantorre xaarrean (PA)

aize erruki-eza (BI)

zornak ezotua (ZU)

baso zabalen (SA)

Kilker olerkari (SA)

Sagasti gazte (SA)

Negu agurea (SA)

Itxon: txori bat (SA)

masusta-sasia (BA)

bidazti-zai (BA)

Oial illaun (BA)

izar izunak (BA)

betartea arrai (BA)

erpin musker (BA)

berandu-beldurrak (ON)

esku guria (EU)

larre-loretik (EU)

odeien senide (EU)

belar-berdiña (EU)

egoek igoa (EU)

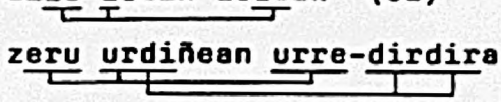
bide biurri (AS)

gar gorri (AS)

zurubi biurrez (GU)

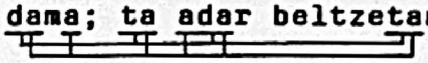
La aliteración puede incidir en un verso completo, sea de medida corta, sea de medida larga, siendo este último el espacio más apropiado para su desarrollo. He aquí algunos ejemplos suficientemente evidentes de este recurso:

aize-zotin luzeak (OI)

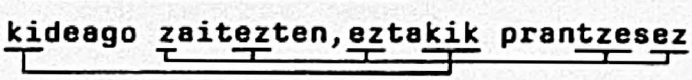


zeru urdiñean urre-dirdira (ZE)

dama; ta adar beltzetan (NE)



kideago zaitezten,eztakik prantzesez (PA)

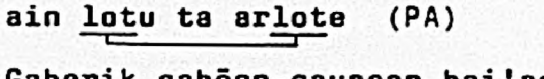


Labur: nere burua (PA)

ain lotu ta arlote (PA)



Gaberik gabēen-gaupean bai'ago (AG)



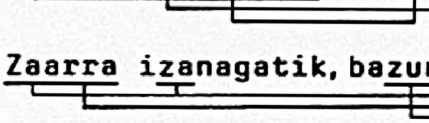
Zuaitz bat,urtezua,lurrera botea (ZU)



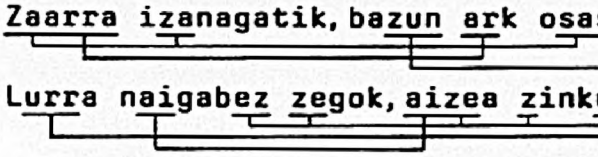
Zaarra izanagatik,bazun ark osasun betea (ZU)



Lurra naigabez zegok,aizea zinkuruz (ZU)



Bitartean,zuraren biribilkietan (ZU)



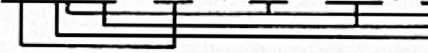
Zerrak,ozen,urrundik,irrika-dizkik erraiak (ZU)

Sakoneko lañoz gora (BIZ)

goldiozko ogean (BIZ)

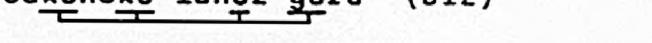
O,zein aizen eder loa (BIZ)

eriotzaren anaitzakoa (BIZ)

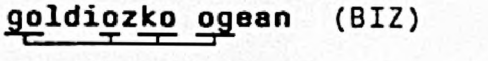


ta urrezko opor-aro,ta abaro-aldi (BA)

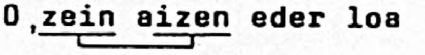
Arru-beetik ez dator gaur ur-otsik (BA)



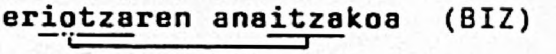
Beroak zapalduta datza oro (BA)



Ara zuzen nazak,luzatu gabe (BA)



atzaidan eseri,andereño otxan (BA)



Itzal dudala laguntzalle lerden (ON)

Aberriaren abots eztia (EU)

nai aunat ere noranaikoa (EU)

aur begi-argirik anitz bekargu (EU)

Ur zabalean oial zuria (EU)

goazeman zerura igoz (EU)

Asaba zaarren baratza (AS)

baratz zaarraren antzalda (AS)

Ezpañak dardar,lepo zañak ler (GU)

La aliteración horizontal en algunas ocasiones sobrepasa el verso y se extiende al "puntua" de dos o más líneas o a dos "puntuak" diferentes, como en los ejemplos siguientes:

Goi-yauregiko malla?/ Gotzonen urbilgo (ME)

ta izar argien zillar-begiak / aurrari par-

zegioten (ZE)

Aren dardar emea / Aren par gozoa (NE)

Andre Lurrak yaulki ditu igalIAK;/ zurbil

dauka arpegia,itzal begIAK (ON)

Zu'ka,zoroki,mintza zitzaidAN,/ zaldun arrotza

bai'nintzAN (AS)

Puede incluso alcanzar a una estrofa entera:

Agur! (oiuka dio),
gorputz ximur maite!
Agur, amonatxoa!
Egun Aundirarte!... (BI)

También hemos recurrido en este tipo de aliteración a la comparación con poemas de otros autores escogidos de forma aleatoria. La comparación nos muestra, de nuevo, que la lengua por sí misma posibilita un margen de recurrencia fónica que aparece tanto en poemas literariamente trabajados como en composiciones espontáneamente creadas en la literatura oral. Seguimos pensando, también en este punto, que el criterio escogido permite todavía la inclusión, en el conjunto de la aliteración horizontal, de fenómenos que no son más que mera reiteración fónica derivada de la propia constitución de la lengua. Creemos, así mismo, que, como en la aliteración vertical, es la calidad de ciertas aliteraciones, más que la cantidad, lo que distingue la elaboración practicada por Lizardi.

Señalemos, finalmente, que la intersección de ambos tipos de aliteración en un mismo segmento poético permite conseguir una sonoridad fónica relevante. Así, en estos tres pares de versos:

gure inguru lurra lurrun-yarIO,
urre urtuzko yasak baitaragIO (BA)

donde a las aliteraciones verticales subrayadas se añaden las horizontales: gure-inguru-lurra-lurrun-urre-urtuzko, gure-inguru, yario-yasak;

Uda!, gar zoragarri, suzko itsasO
untzi geriza untan nai aut igarO (BA)

que incluye las aliteraciones horizontales: Uda gar-zoragarri-untzi gerize-igaro, zoragarri-itsaso, untzi-untan, untzi-geriza, geriza untan-aut;

Neguz untzi lirain,laño gañEAN,
Txindoki!, orain agokit aurrEAN (BA)

con las aliteraciones horizontales: lirain-laño-gañean-orain, neguz-untzi, Txindoki-orain agokit.

Esta intersección sonora confiere a ciertas estrofas de contenido semántico intensamente marcado y tono profundamente expresivo, una configuración fónica que las convierte en textos destinados a la permanencia, al modo de inscripciones esculpidas cuidadosamente a cincel:

Maite ditut gallurrak / argiak ez bestE...
Ai,egaztia ba'nintz,/ gañik-gain nenbilkE! (ME)

en la que se añaden las aliteraciones horizontales: maite-aigain, maite-beste, maite-ditut-egaztia, gallurrak-argiak, egaztia-gañik-gain, ba'nintz-gañik-gain-nenbilke;

Oi,lur,oi,lur!/ Oi, ene lur nerEA!...
oi goiz eme,/ parre gozoz ernEA! (BU)

completada por las sonoridades horizontales: oi-oi-oi-oi-goiz, lur-lur-lur, ene-nere-eme-nerea, goiz-gozoz;

Oi,zein dan itUNA / beera bear AU!
Nik ez nai egUNA / biurtzerik gAU! (ON)

más las aliteraciones: beera-bear, nik-biurtzerik.

2.3. LA EXPRESIVIDAD SONORA

Refiriéndose al ritmo de los sonidos, Kibédi Varga habla de una sonoridad expresiva y de una sonoridad no expresiva (1). La rima, aunque llega a establecer relaciones semánticas entre las palabras en las que incide, en sí misma, el segmento fónico que la forma, es una recurrencia fónica no expresiva, en el sentido de que carece de significado. Sin embargo, la armonía imitativa, por ejemplo, es una sonoridad expresiva basada en la relación existente entre sonido y sentido.

El objeto de la reiteración de sonidos idénticos o estrechamente semejantes puede limitarse a conferir al verso una sonoridad musical peculiar, una eufonía acentuada, una cohesión rítmica apropiada. Creemos que esta es la función principal de la mayor parte de las aliteraciones que hemos señalado en los poemas de Biotz-begietan.

Pero, además de inyectar eufonía y ritmo al verso, la recurrencia fonética puede alcanzar un valor directo y explícitamente semántico, hacerse expresiva, reproducir o sugerir a través de los sonidos de la lengua la imagen de una realidad ligada al contenido del poema.

En este sentido, la onomatopeya trata de imitar acústicamente, por medio de los sonidos de la lengua, un objeto o acción determinados. Puede estar formada por un grupo de sonidos aislado, no repetido, o por un grupo de sonidos reiterado dos o más veces, aunque formando una unidad seguida. Las onomatopeyas utilizadas por Lizardi son pocas en número. Ex-

---

(1) "La rime n'a pas besoin d'être expressive pour fonctionner en tant que rime; par contre, l'expressivité de l'harmonie imitative pourrait fort bien reposer sur un rapport d'une tout autre nature, un rapport a priori, indépendant du poète et du lecteur, entre les sons et le sens.(...) Il convient donc d'étudier séparément l'harmonie imitative et la rime, le retour expressif et le retour non-expressif de groupes de sons identiques." A. Kibédi Varga, op. cit., p. 111.

presan fenómenos sonoros, **uluka** (BI), **taupaka** (BA), **marmarra** (BA), visuales, **ñir-ñir** (BI), táctiles, **dar-dar** (AL), u otros fenómenos diversos, **Apatx** (OI), **parra-parra** (OI), etc.

La armonía imitativa, por su lado, es una sonoridad expresiva no basada en un sonido aislado, sino consistente en la reiteración intensa de un sonido o grupo de sonidos, distribuidos no de forma seguida pero sí con proximidad, que reproducen o, al menos, sugieren la imagen de una realidad o hecho al que se refiere el poema. Es un recurso cuya interpretación tropieza con la problemática de las relaciones entre sonido y sentido. Se plantea la cuestión de si existen sonidos que mantienen conexión directa, relación motivada, con sentidos determinados; sonidos que, por encima de toda subjetividad o frontera cultural, revelan un sentido específico. Cuestión en perpetuo debate en la cual no entramos.

La arbitrariedad del signo lingüístico no permite establecer una relación necesaria entre el significante y el significado, entre la forma sonora de la palabra y el sentido concreto que esa palabra designa; solamente en la onomatopeya, y con la connivencia del oyente, es posible hablar de una cierta relación estrecha entre ambos componentes. Pero, se puede llegar a postular una relación "entre une fréquence anormale de certains sons et certains sentiments plus généraux." (1)

La repetición de un sonido puede suscitar un sentimiento determinado, es el caso de la expresividad sonora en su sentido más estricto, pero la interpretación, la localización o delimitación de este sentido no escapa a la subjetividad. Parece claro que la /U/ sugiere un sentimiento más sombrío, oscuro, que el de la /A/, o que la /K/ evoca una realidad más violenta que la /L/, por ejemplo. Pero en el momento de eluci-

---

(1) Ibidem, p. 128.

dar la resonancia interior concreta despertada por tal sonido, las dificultades se acumulan, la complejidad de los factores que intervienen se acentúa. Una determinada repetición de sonidos, dentro de un sentimiento general, puede suscitar diferentes sentimientos o fenómenos según los lectores-oyentes, según el contexto textual; debe interpretarse con prudencia, sin atribuir a esos sonidos poderes precisos y bien determinados, sin establecer una correspondencia totalmente fija entre sonoridades y significaciones (1).

En Lizardi hallamos algunos casos, más bien pocos, de armonía imitativa, que interpretamos con las debidas reservas. Recogemos seis:

Txerren'ek lardaskatuzko loidi iguingarrian
narras dut gogoa (...) (YA)

Ai, egaztia ba'nintz,
gañik-gain nenbilke! (ME)

Ots! Ots!
ots! ots!
bizion oñok... enegan, biotz! (BI)

Zerrak, ozen, urrundik, irrika-dizkik erraiak... (ZU)

Zuaitz bat, urtezua, lurrera botea...
Zaarra izanagatik bazun ark osasun betea!
Ondoan orra agiri, zornak ezotua,
aizkora ankerraren ebaki sarri-berritua.

Erorkoa bigundu-bearrez autsiak,
adarretarik zenbait lur urratuan yosiak. (ZU)

---

(1) Cf. P. Delbouille, Poésie et sonorités, París, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1961, pp. 30-36.

O, zein aizen eder loa:
eriotzaren anaitzakoa:
bizitzazko urloa!... (BIZ)

En los ejemplos primero, cuarto y quinto, se reitera de forma intensa el sonido vibrante /rr/. En todos ellos parece sugerirse un sentimiento común de dureza, aspereza o violencia. En el primer caso, este sentimiento se halla ligado al hecho de arrastrarse por el sucio barro, revuelto por el diablo, imagen expresiva del pecado. En el cuarto ejemplo, la rudeza, la violencia, se halla relacionada con el ruido vibrante y el corte desgarrador producido por la sierra en el tronco del árbol . En el quinto, se sugiere la caída crujiente del árbol talado por el hacha cruel.

En el segundo ejemplo, la acumulación de las cinco consonantes nasales y la repetición del diptongo /ai/, con el consiguiente descenso brusco de apertura e intensidad, se armonizan con el vuelo del ave que se eleva por encima de las cumbres montañosas y con quien el poeta hipotéticamente se identifica.

En el tercer ejemplo, las palabras expresan directamente el contenido del fenómeno,el sonido de los pasos de los participantes en el entierro, que caminan hacia el camposanto, y el sonido de los latidos del corazón del poeta presente en el acto. La reiteración del sonido vocálico velar, cerrado, de articulación labial ovalada, de timbre grave, y la reiteración de los sonidos consonánticos finales, varios africados y un oclusivo, colaboran en la reproducción de la resonancia producida por los pasos y los latidos, así como en el tono fúnebre del acontecimiento.

En el último ejemplo, se reitera de nuevo el sonido vocálico /o/. Aquí el contenido de los versos hace referencia al sueño, a la muerte, y la vocal cerrada, grave, velar, se

armoniza con este sentimiento de inmersión sereno y reposado en el regazo de la muerte.

La armonía imitativa, además de sugerir, evocar, un sentimiento, puede servir para la "mise en relief d'un "mot central" (...) ou d'un mot ou d'une phrase denses et insolites" (1). Hallamos un ejemplo de esta función de la armonía imitativa en esta estrofa del poema BA, en la que la palabra central "Itzal", refugio en medio del calor sofocante del verano, se halla destacada por la reiteración, entre otros, del grupo de sonidos /al/:

Itzal!, Baso-ren ume yaukal,
xaloagorik ezin aal:
beltxeran, begi bai azal:
Itzal!...
Itzal!...

Conscientes, por otro lado, de la relevancia que, para la armonía imitativa, poseen los sonidos vocálicos, hemos trabajado los poemas de Lizardi en busca de una expresividad sonora vocálica, más amplia, articulada al contenido del poema como unidad completa, intentando descubrir si existe alguna correspondencia entre la frecuencia de los sonidos vocálicos y el tono o contenido semántico del poema. Hemos contabilizado la frecuencia de los sonidos vocálicos en una muestra suficientemente significativa, diez poemas, con el siguiente resultado proporcional en tantos por ciento:

	/a/	/e/	/i/	/o/	/u/		
ME	29,24	23,46	24,18	12,99	10,10	=	99,97
ZE	35,83	19,44	20,55	13,05	11,11	=	99,98
NE	37,00	21,68	20,13	11,18	9,98	=	99,97
BU	32,53	22,28	16,86	15,66	12,65	=	99,98
PA	36,42	23,57	19,15	13,05	7,79	=	99,98

(1) A. Kibédi Varga, op. cit., p. 128.

OT	31,59	21,42	20,32	15,93	10,71	=	99,97
BIZ	33,33	20,79	20,22	15,09	10,54	=	99,97
SA	35,09	22,29	23,48	10,15	8,97	=	99,98
EU	33,42	21,32	21,58	13,00	10,66	=	99,98
AS	37,96	18,97	20,85	10,78	11,41	=	99,97

Tomados los diez poemas en conjunto, la frecuencia media de sus vocales es:

/a/	=	34,26
/e/	=	21,52
/i/	=	20,73
/o/	=	13,08
/u/	=	10,39
		99,98

La vocal /a/ presenta una variación de 8,72 enteros entre su máxima y mínima frecuencia. Respecto a la frecuencia media, destaca su baja presencia en el poema ME y su alta utilización en NE y AS.

La vocal /e/, que muestra una variacion de 4,60 enteros, se da con abundancia destacada en los poemas ME y PA, y desciende en AS.

La vocal /i/ oscila en 7,32 enteros y, juntamente con la /e/, son dos sonidos que guardan entre sí una notable aproximación en sus frecuencias. Se observa que, en cinco de los poemas analizados, la frecuencia de la /i/ supera a la de la /e/, y se rompe la inclinación favorable a esta última. Destaca la utilización de la /i/ en el poema ME y en SA, y su baja frecuencia en BU.

La vocal /o/, con una variación máxima de 5,78 enteros, aumenta su presencia sobre la media en los poemas OT, BU y BIZ, mientras que en SA y AS desciende al mínimo.

La vocal /u/ ofrece una oscilación de 4,86 enteros y destaca su alta frecuencia en BU y su baja aparición en PA.

A la vista de los datos, no creemos que el grado de variación de los sonidos vocálicos sobre su proporción media sea, en el marco del poema, suficientemente relevante. No resulta fácil mantener una frecuencia vocálica dominante a lo largo de un poema, sobre todo si éste es extenso. Sin embargo, las probabilidades de pertinencia parecen aumentar en el nivel de la estrofa. Encontramos estrofas en las que la vocal cuya frecuencia es proporcionalmente más destacada, coincide con la vocal más realzada en la palabra clave. Con la debida cautela y provisionalidad, admitido un notable margen de subjetividad, nos atrevemos a proponer varias sugerencias sobre algunos de los poemas señalados.

En el poema "Mendi-gaña", se expresa la atracción que el poeta siente por la cumbre de la montaña. Domina la nostalgia por las altas cumbres lejanas, contempladas desde este **negar-aran beltz**, como en sueños. La cumbre de la montaña es objeto de un anhelo expresado en formas condicionales hipotéticas, **ba'nintz (...) nenbilke**. Parece apropiada la abundancia de las vocales palatales /e/, /i/, y la baja frecuencia de la vocal /a/.

En el poema "Neskatx urdin-yantzia", predomina la vocal /a/, la más destacada de la palabra **Neskatx**. Se canta la hermosura de la primavera que produce **par gozoa** y se llena del canto de los pájaros. Hermosura, luminosidad, juventud, vida, resaltadas por la vocal abierta, clara, central, /a/. Esta misma vocal se pone de relieve, ya desde el título, en el poema "Asaba zaarren baratza".

En "Bultzi-leiotik", el poeta contempla, desde la ventana del tren en marcha, la tierra patria que pasa ante sus ojos sin que pueda asirla y quedarse en ella; sus obligaciones le arrastran lejos y se despide de la tierra. La frecuencia

inhabitual de la vocal velar, grave, /u/, parece relacionarse con palabras claves como "lur","bultzi","Agur", sobre todo en la estrofa

Oi, ene lur,
ba'ninduzu zerea,
zu landu, ta
zure sariz asea!...

La abundancia de la vocal /e/ en el poema "Paris'ko txolarrea" puede corresponder a la /e/ que sobresale por su posición final, reforzada por la doble vibrante, en el nombre del pájaro protagonista del poeta, **txolarre**. Aumenta su frecuencia particularmente en la estrofa séptima del poema:

Paris'ko txolarrea:
zertan aiz berezi
nere erriko batez?
Azalez, soin-arrea;
barrenez, biurri;
kideago zaitezten..., eztakik prantzesez!

La vocal velar grave /o/ se armoniza con el contenido del poema "Bizia lo", en el que se presenta a la naturaleza en calma, silenciosa, en reposo, sumida en un profundo sueño, vecino o semejante a la muerte. La frecuencia de esta vocal destaca en el título y en versos como estos:

Sakoneko lañoz gora
tontorrak elurrez:
itsasoa iduri,
ametsezko ontziez.

También el título "Otartxo utsa" revela la frecuencia de la vocal /o/, que aquí se conjuga con el tono predominantemente doloroso del poema, que, por medio de la imagen del cesto sin flor alguna en su fondo, muestra la tristeza de un

padre que ha perdido a su hija única. Sin embargo, en la tercera estrofa del poema, en la que se ofrece como contraste el entorno primaveral floreciente y rebosante de vida, se reitera la vocal /a/:

Mendian ari da
kukua kantari;
Basoa ta Itzala
elkarren maitari

La elevada frecuencia de la vocal /i/ en el poema "Sagar-lore", parece corresponder a la presencia de dicha vocal en un lugar destacado de la palabra **sagasti**, objeto central de la contemplación del poeta. La concentración de este sonido vocálico destaca en las dos estrofas portadoras de los tres versos reiterados en el poema, la primera de las cuales dice:

Sagasti berri, sagasti zuri,
inguma-atsegintokia iduri,
elurte arian geldia!
Ezin urtuzko txingor ugari,
azpi gizenean duk nabari
zelai-bitxizko loredia...

3.- LAS ALTERNATIVAS DEL RITMO SINTÁCTICO

A la par del proceso rítmico originado por el metro silábico, las pausas métricas y los sonidos relevantes, elementos todos ellos organizados en versos y estrofas, en la poesía se actualiza otra línea rítmica de constitución específicamente lingüística, producida por la distribución peculiar de las unidades gramaticales en su articulación rígida o flexible con el ritmo métrico. El poeta desarrolla un discurso lineal que tiene su propio ritmo marcado por una serie de unidades lingüísticas. Como afirma J. Jaffré:

> "Le rythme ne peut donc se réduire aux combinaisons de sons, ni au vers en lui-même, qui n'est qu'un cadre métrique vide, ni à la syntaxe seule: il y a toujours interaction, et dans cette interaction renforcement réciproque. Il faut chercher à comprendre comment la rencontre de la syntaxe et du vers permet de vertir les syntagmes constitutifs de la phrase en unités de valeur rythmique." (1)

En la poesía de Lizardi consideramos suficiente ceñirnos al análisis de la frase y del miembro de frase, que compendian en sus respectivos ámbitos unidades sintácticas diversas de cuyo análisis pormenorizado prescindimos. Aunque sus límites no son siempre fácilmente discernibles, de hecho, ambas unidades se hallan enmarcadas por pausas, pausa de oración y pausa de miembro de frase, que determinan unidades sintácticas o de sentido.

Tratamos de descubrir hasta qué punto estas unidades, sobre todo por su relación con las pausas métricas, participan en la creación del ritmo poético, y en el caso de que posean pertinencia rítmica, analizar sus rasgos, frecuencia y modo de actuación.

---

(1) J. Jaffré, Le vers et le poème, op. cit., p. 67.

3.1. LA PALABRA COMO UNIDAD RÍTMICA

Antes de entrar en el examen de la frase y el miembro de frase, hacemos una breve referencia a la posible incidencia de la unidad "palabra" en el ritmo del poema.

Son bien conocidas las dificultades con las que tropieza todo intento de definir este concepto. Su vulnerabilidad origina reticencias en su uso, su falta de rigor lleva a sustituirlo o completarlo por nociones como "término", "vocablo", o a emplear en su lugar el concepto de unidad significativa mínima. Nosotros, aquí, aun con riesgo de simplificación excesiva, tomamos el concepto de "palabra" en su plasmación gráfica, en el sentido dado por la definición tradicional o por la práctica habitual, como elemento lingüístico significativo compuesto por uno o varios fonemas, secuencia que es susceptible de una transcripción escrita comprendida entre dos espacios y que conserva su forma total o parcialmente en sus diversos empleos sintagmáticos (1).

Si atendemos al número de palabras contenidas en el verso, en la estrofa o en el poema, no hallamos un esquema sistemático como el que existe en la medida silábica o en los conjuntos de versos. La palabra, en el sentido de número de palabras por verso o por poema, no parece ser elemento básico ni complementario habitual de generación de ritmo. Sin embargo, sí encontramos algunos casos reseñables en los que las palabras, no simplemente por su número absoluto, sino por la reiteración de un número o cantidad concreta de ellas, puede ser factor ocasional de ritmo.

---

(1) J. Dubois, et alii, Diccionario de Lingüística, Madrid, Alianza, 1979, pp. 463-464.

Cada uno de los seis versos de la primera estrofa del poema OI está constituido por dos palabras. El ritmo creado por la reiteración simétrica de la cantidad de palabras, dos-dos-dos-dos-dos-dos (1), intensifica el paralelismo sintáctico y aposicional trabajado en la estrofa:

Neke-sendalaria,
buru-argitzallea,
lanaren saria...
Amestegi guria,
naigabien azkaia,
nagien nausia.

En el poema OT encontramos reiteraciones del número de palabras por verso del tipo dos-dos-dos-dos, tres-tres-dos-dos o tres-dos-tres-dos, como en esta estrofa abundante en otras formas de simetría:

loreño bat aaztu
zure sabelean;
aita dadin poztu
bere negarrean?

Ejemplos parecidos, siempre aislados, descubrimos en los poemas BIZ, AS e IZ, o en la corta estrofa del poema ON, según una distribución que se puede ajustar al esquema cuatro-dos-cuatro-dos:

Oi, zein dan ituna
beera-bear au!
Nik ez nai eguna
biurtzerik gau!

---

(1) En el caso de las palabras compuestas nos tomamos la licencia de acomodarlas a la estructura del verso o estrofa correspondiente, y de considerarlas, según el contexto , como una o varias unidades.

Este recurso rítmico no es exclusivo de estrofas de verso corto, siempre más apto para la mera coincidencia, sino que se da también en estrofas de verso largo, como en algunas de los poemas SA, BA y EU, o en la primera del poema AG y la final de ZU. Estas dos últimas se pueden ajustar perfectamente al esquema cuatro-cuatro-cuatro-cuatro, que complementa, de nuevo, a otras simetrías presentes en ellas:

Adiskide kuttun, lagun zorigabe,
azpildu-gabeko biotzaren yabe,
onerako zabal, ederrak su-bera:
atorkit, Onuzki, gaur oroimenera! (AG)

Ba'aramakete, eraman!, zuaitz eroria...
Errukia garaituz, betor nerekoikeria.
Ba'aramakete, eraman!, bestela, mendia
ezpai-nikek geiago begiaren pozgarria... (ZU)

Si insistimos en este aspecto cuantitativo, quizá el menos digno de los ricos valores rítmico-semánticos propios de la palabra, podemos tener en cuenta también la relación palabra-sílaba, el número de sílabas por palabra. Hemos contabilizado las palabras de dieciséis poemas según el número de sílabas de cada una y el resultado, dentro de las normales variaciones mínimas debidas a los criterios de cómputo adoptados, es el siguiente en tantos por ciento:

. palabras de una sílaba	=	16,51
. palabras de dos sílabas	=	35,92
. palabras de tres sílabas	=	32,23
. palabras de cuatro sílabas	=	9,19
. palabras de cinco sílabas	=	3,11
. palabras de seis sílabas	=	0,69
. palabras de siete sílabas	=	0.02
		98,67 (1)

(1) El defecto del 1,33, por otro lado, no significativo, proviene del elevado número de tantos por ciento contabilizados, cada uno de los cuales conlleva una merma de decimales que se acumula en el total.

Las proporciones obtenidas en cada uno de los poemas examinados, comparadas con estos tantos por ciento globales, no permiten deducir conclusiones generales significativas clarificadoras. De todas formas, podemos destacar algunos datos susceptibles de ser aprovechados para el análisis rítmico. Los poemas AL y AS son los que más se ajustan a la proporción media final: 17,71 , 34,34 , 35,95 , 7,15 , 4,47 , 0,35 y 0 en AL, y 17,89 , 36,05 , 34,73 , 8,94 , 2,36 , 0 y 0 en AS.

El poema BU presenta una proporción muy elevada de palabras cortas, de una y dos sílabas (22,23 y 43,66 respectivamente), la más alta del conjunto, y muy baja en palabras de más de dos sílabas. En los poemas ZU y BIZ sucede a la inversa, ya que mantienen una proporción más baja que la general en palabras de una y dos sílabas (la proporción de estas últimas es la más baja del conjunto, 30,39 y 27,86 respectivamente, para cada poema), y sobrepasan ampliamente la media en palabras de tres o más sílabas.

Los poemas más bajos en palabras de una sílaba son EU e IZ (11,30 y 9,62), y el poema BI presenta una baja frecuencia de palabras de cuatro, cinco y seis sílabas (3,53 , 0,28 y 0,29). El poema ZE es el de mayor proporción en trisílabos (48,87), AG en palabras de cuatro sílabas (16,76) y ME en las de cinco y seis (6,48 y 1,85).

La escasez de rasgos significativos deducibles de estos datos proporcionales, parece indicar que en Lizardi, en general, el número de palabras cuantificado en función de su número de sílabas, la combinación de palabras cortas, medias y largas, no es un elemento utilizado para el ritmo poético. Pero, de nuevo, aunque no lo sea sistemáticamente, da la impresión de serlo en algunos momentos concretos. Así, por ejemplo, hallamos una elevada presencia de palabras cortas en las estrofas diecisiete y veintidós del poema AL, en las que se refleja el movimiento, el temblor, el vuelo, el dolor y el frío, de un modo impresionista y cortante:

Egunak iges, ta goiz bat, zuriz yantzia,
dar-dar yaio zan... Negua,
Zertan ago, gogo miñak puztua,
zer dala-ta itun, txoria?...
(...)
Ega, bai, ega! Oro zegok otz, bai bakar;
oro, bai, ene!, zuria!...
Non yana, ta aterperik non, txoria,
billa arren adarrik-adar?...

La palabra, como unidad gráfica, alcanza su mayor pertinencia rítmica cuando se asocian su número, su medida silábica y su disposición, para originar combinaciones cuidadosamente ordenadas, que pueden intensificar paralelismos o simetrías sintácticas simultáneas:

Txerren'ek lardaskatuzko loidi iguingarrian
narras dut gogoa: zere iduriz sorturiko
anima garbia: zere eskuek yantziriko
soñeko zuria... Yauna, ogen egin nuan! (YA)

Cinco palabras en cada segmento divididas en grupos de tres-dos y con las misma distribución silábica (2-3-4-3-2). Otra muestra se obtiene en el verso

Betidanik, eskale labur, emalle eder (ZU)

en el que se repiten dos grupos de dos palabras, con retorno del esquema silábico (3-2), o en este otro verso de ritmo alternante (2-1-2-1-2-1)

Urrats bat egin, ta... adar uts (AS)

Añadimos, como último ejemplo, esta recurrencia de cuatro-cuatro-cuatro palabras por verso, con reiteración del esquema silábico (2-2-2-2), correspondiente a los tres versos impares de la última estrofa del poema AS:

Nire Tabor-mendi: nire
(...)
egi, mami, biur adi:
(...)
baratz zaarra baratz berri!

Por lo tanto, la palabra, como unidad de reiteración, como bloque de letras o sonidos, no es factor básico de ritmo en la poesía de Lizardi, sino solamente elemento ocasionalmente complementario. No observamos una utilización sistemática de su número absoluto ni de su medida silábica, por separado.

3.2. LOS CORTES ASISTEMÁTICOS

Pasamos de la unidad palabra a la frase y miembro de frase, y antes de analizar las relaciones del ritmo sintáctico fruto de estas unidades con las pausas métricas sistemáticas, cesura y pausa versal, nos detenemos en varios tipos de corte sintáctico que Lizardi realiza con cierta frecuencia dentro del verso. Nos referimos a cortes no sistemáticos que no constituyen un factor básico del ritmo en su poesía, pero que sí introducen una cuña de discordancia en el fluir regular del verso.

3.2.1. Al comienzo o final del verso

Los cortes más significativos son aquellos que resultan de acabar una frase e iniciar la siguiente apenas comenzado el verso o en su parte terminal, dejando, bien en el extremo inicial, bien en el final de la línea, un breve segmento que corresponde al cierre o al comienzo de la frase.

Corte sintáctico en el interior del verso con conclusión o apertura de frase, breve segmento al comienzo o al final del verso, y ligazón sintáctica por encima de la pausa versal con la línea anterior o siguiente, son los rasgos constitutivos de este factor rítmico. La relación sintáctica, aunque, cuando se trata de una relación estrecha, puede coincidir con encabalgamiento, no tiene por qué suponerlo necesariamente; basta la separación de la frase, pues el breve segmento puede constituir por sí mismo un corto miembro de frase.

Estas rupturas y segmentos, que corresponden a los conceptos de "braquistiquio" y "antibraquistiquio", o a los de "rejet" y "contre-rejet" (1), se representan gráficamente de esta forma:



Contabilizamos alrededor de cincuenta rupturas de este tipo. Se da al menos un caso claro en diecisiete poemas y son las composiciones BI y AS las más ricas en el recurso, mientras que en poemas como ME y OT no se halla ninguno.

Por medio de este corte, el breve segmento del comienzo o del final del verso queda destacado, pues, sin perder la relación sintáctica con su frase, aparece enmarcado entre dos pausas fuertes, una versal y otra sintáctica, o viceversa. A veces, parece ser éste el único efecto que se intenta conseguir:

---

(1) Cf. A. Quilis, Métrica española, op. cit., pp. 82-83; Estructura del encabalgamiento en la métrica española, Madrid, CSIC-Revista de Filología Española-Anejo LXXVII, 1964, pp. 122 y ss. Cf. H. Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, París, PUF, 1961, pp. 110, 344-346; A. Kibédi Varga, op. cit., pp. 103-105.

Lor-atsekabe larriak sortu zitun nigan
ogenak; miñago baita, eztizkoa baño. (YA)

Baratz-erdian dut arki
amona: alderoka dator,
begi galduak nora-nai... (AS)

Sin embargo, a menudo, creemos hallar un sentido de separación, de alejamiento, que nos permite apuntar la existencia de una intención significativa explícita en el uso de esta técnica rítmica. El aislamiento del breve segmento va unido a una idea de distanciamiento espacial o temporal, de movimiento de lugar o de tiempo:

Txamarra kendu, bota
galtzok ere; ez atseden... (OI)

Biar?... Gogapen txarrok
urrun! Egun banari
gau bat darraikio (OI)

Noratsu?... Iñon ez. Oro
leengoraturik (XA)

- Nortzu dituk?...Esaiek
alde-egiteko! (XA)

Zebillela, ats epel bat,
usaiez yoria,
dama; ta ader beltzetan
erne da bizia. (NE)

Amonatxo bat nun: gaur, enarak
etorri-garaiez, aldegiña. (BI)

Gorputza laga dugu
nunbait. Al-dakit nun! (BI)

Basora naiz. An-or,
goldiozko ogean (BIZ)

Beste gain erpin bat bazan agiri
leen eze: gaur burni-meatz iduri. (ON)

Biraka asi zan, dei ta dei:
aita dei, ta ama; aurtzaroko
lurrak irentsi-lagunak... (AS)

En ocasiones, la separación se halla relacionada con una sensación de ausencia, carencia o soledad:

Sartu, ta yo, beldurrik
gabe. Gaxoa
lotan dezute (...) (XA)

Amonatxo! Bakarrik
zagoku atean (BI)

Larreko xamorro ozenen zantzurik
ez da iñon. Aspaldidanik
ixil zen olerkari yaun Kilkerra (ON)

Kanta nai, nai alper: mintzoa
peitu, miñak bear-eztigai gozoa! (GU)

3.2.2. Al comienzo de la estrofa

Otro tipo de corte, no sistemático pero también relevante y de relativa frecuencia, es el que Lizardi practica en el mismo comienzo de la estrofa. En numerosas ocasiones corresponde a una exclamación inicial:

Itxon! Ustez, arnasa
baretu zaio (XA)

Itzal!, Baso-ren ume yaukal,
xaloagorik ezin aal (BA)

Errukarri! Lausorik du
gizargia begietan... (AS)

La ruptura, en otras estrofas, proviene de una pregunta que sirve de motivo para el contenido subsiguiente:

Non dira?... Antxe, urdiñaren
sakonenean (XA)

Oroi ote?... Begietan,
zalantza dut tximistarik
iragan zuelakoa. (AS)

En los poemas de estructura narrativa o dialogada, el comienzo de la estrofa queda interrumpido también, a veces, por medio de puntos suspensivos o de dos puntos, indicadores de la apertura del parlamento de algún personaje poético.

3.2.3 Otras formas de corte asistemático

Además de estos cortes sintácticos no sistemáticos situados en puntos determinados, final o comienzo de verso y comienzo de estrofa, y de otros originados por los signos de puntuación, punto, coma, dos puntos, punto y coma, pertenecientes al desarrollo sintáctico habitual del discurso, Lizardi realiza otras rupturas del ritmo sintáctico valiéndose de paréntesis y guiones, puntos suspensivos, vocativos, interjecciones e incrustación en el verso de diversos segmentos sintácticos complementarios.

Lizardi utiliza los signos gráficos del paréntesis y del guión, generalmente de forma indistinta, tanto para introducir incisos explicativos o comparativos

Aurraren naia zeruratu zan,
(alatsu otoitz garbia) (ZE)

txoria leioruntz doa,
mozkorki - alatsu udazken-ostoa - (AL)

como para intercalar aposiciones

Uda - suzko itsaso - baitut ibilli (ON)

Bourse'ko iskanbilla
(gizon zoro batzarre) (PA)

Según se ve, en algunos casos, el segmento intercalado se ajusta a un verso completo, sin que se dé ruptura interior de la línea; pero en otros el paréntesis interrumpe su progresión:

Ta sarri (gogoan
iduritu bizi) (OT)

Abundan en los poemas de Lizardi, ricos en apóstrofe, los vocativos que interfieren súbitamente en el verso:

Ibil, txoriok, ta kanta alaiki (SA)
Txindoki!, orain agokit aurrean (BA)
atorkit, Onuzki, gaur oroimenera! (AG)
Zigor ontaz, Uda, ba'al-duk aterpe? (BA)

También las interjecciones, que, aunque en su mayoría se ajustan al final del verso, no dejan de cortarlo, como en

yas...! nola burutu?... (OI)
Ba'aramakete, eraman!, zuaitz eroria... (ZU)

Incluso, sin ser interjección, una oración entera elíptica puede ocupar una parte del verso:

Leioa. Kaiola, bertan (AL)
Idiak or. Kate bat lotu dik itzaiak. (ZU)

Basora naiz. An-or,
goldiozko ogean (BIZ)

Leioak itxitako yauregia
basoak iduri. Lo nagusia. (BA)

Laztan dut. Bera, arrituta;
begi-begira dagokit. (AS)

Izotz-ondo. Neguak
parre eme. Gizadi
larria gallurreruntz (IZ)

Lizardi utiliza con tal profusión los puntos suspensivos que este procedimiento gráfico, capaz de originar matices sugestivos variados si se emplea en puntos claves y con mesura, a veces se hace trivial y pierde su valor dinamizador. Esto no impide que, en ocasiones, cuando los emplea en el contexto apropiado con acierto, consiga efectos poéticos relevantes.

En algún caso, como en el poema OI, coloca los puntos suspensivos al comienzo de la estrofa para indicar que ésta se halla ligada a la anterior; pero el lugar privilegiado de este recurso se encuentra en el final del verso o de la estrofa. En esta posición, asociado a veces con la interrogación y la exclamación, produce sentidos que no se concretan en pa-

labras, sino que se insinúan callada y ambiguamente, dilatando el contenido del verso en una línea de sugestiva indeterminación. Los puntos suspensivos, a modo de ondas que una piedra arrojada levanta en el agua o de ecos repetidos de un sonido que progresivamente se va apagando, constituyen un recurso gráfico que trata de prolongar el contenido semántico expresado en el verso. Por medio de ellos, el poeta intenta mantener un deseo o ansia formulada, dejar en suspenso una pregunta, sumergir en la duda, invitar a la reflexión y a la gravedad, o simple y, a la vez, densamente, sugerir. Sirvan de breve muestra:

Orriz-orri yazten da
basoa, gozoro... (NE)

Maite ditut gallurrak
argiak ez beste... (ME)

non-nai euskel-oiartzun
ortzi-mugaraño... (IZ)

Egiz, maitagarriak
dituk ire basotan?... (ME)

Oi, udaberri goizez
mendiaren gallurra!... (ME)

Aingura bota dut Arratsaldean:
oña dut ezarri Udazkenean... (ON)

Arru-beetik ez dator gaur ur-otsik... (BA)

Los puntos suspensivos insertados en el interior del verso, además de tener la función de sugestión y de dilatación semántica, suponen una ruptura del desarrollo sintáctico del discurso. Este corte rítmico, reflejado gráfica y sonoramente, va unido a menudo a una idea o sensación de espera, de inte-

rrupción del pensamiento, de sorpresa, de modificación, intervalo, despedida o separación:

Baña... Lasatu nadin (OI)
Ta..., nere izenez igurtzi zuen (AS)
arnasa... ba... kan... du..... (OI)
Eskatu?... Aizeari, laztan bat oxkiro (ZU)
kideago zaitezten..., eztakik prantzesez! (PA)
ille-urdintze ta aguretzea; ta azkenik...,
azkena (ZU)
bira ditut begiak,
bira, baña... iñon ez! (NE)

Ixo... Nortzu ditezkek
atarikuok?... (XA)

Agur, agur!...Oi! Eriotz-aurrean,
etsipenaren nekea! (AL)

Sar eta... zuaitz yantziak.
Urrats bat egin,ta... adar uts. (AS)

Unas dos terceras partes de los versos de Lizardi están conformados sin indicación gráfica de corte alguno y se pueden leer sin interrupción sintáctica alguna, en una dicción ligada y continua, sin que esto signifique que carezcan de pausas correspondientes a miembros de frase, que una lectura esmerada deberá tener en cuenta. Pero el tercio restante presenta alguna de las interrupciones sintácticas que aquí hemos mencionado y que gráficamente coinciden en su mayoría con los distintos tipos de puntuación.

3.3. LA CESURA Y LA SINTAXIS

Dentro de la unidad verso, además de los mencionados cortes no sistemáticos, Lizardi, como se ha visto en el apartado de la métrica, practica la cesura como factor de ordenación rítmica de la línea. Para examinar la relación entre el ritmo sintáctico y el ritmo métrico originado por esta ruptura sistemática, nos fijamos especialmente en los tres poemas en los que el poeta aplica la cesura de forma regular, ZE (5+5), AL (5+8) y AG (6+6), y además en otros conjuntos de versos en los que el reducido número de excepciones permite acercarse a una cesura prácticamente regular: los de los poemas YA (8+6), PA (7+6), EU (5+5, 6+5), AS (5+5) y GU (6+6).

Previamente necesitamos determinar, en cierto grado, el concepto de encabalgamiento, pues, aunque teóricamente se entiende como desajuste entre pausa métrica (cesura o pausa versal) y pausa sintáctica, en el momento de decidir si un corte supone o no encabalgamiento, pueden surgir dudas al respecto.

A. Quilis, en el marco de la métrica castellana, establece como encabalgamiento aquellos casos en los que la pausa métrica divide la palabra o el sirrema, entendido éste como parte del discurso, intermedia entre la palabra y la frase, que constituye una unidad gramatical perfecta, y concreta una decena de unidades, entre ellas la oración adjetiva especificativa, cuya separación supone ruptura sirremática y por consiguiente encabalgamiento (1).

J. Haritschelhar, dentro de la poesía euskérica, comprueba que la cesura en los versos de Etchahun llega a di-

---

(1) Cf. A. Quilis, Métrica española, op. cit., pp. 74-76; Estructura del encabalgamiento en la métrica española, op. cit., pp. 63 y ss.

vidir dos complementos coordinados, un sintagma complemento de su verbo y hasta el sujeto del verbo, "ce qui est déjà plus délicat". Pero solamente presenta como casos de ruptura sintáctica, aquellos en los que la pausa métrica separa el sustantivo del adjetivo posesivo que lo determina, el sustantivo de la posposición unida a él, y la palabra en sí misma (1).

F. M. Altuna, estudiando la actitud lingüístico-métrica de Etxepare ante los grupos de palabras, esboza, entre otros análisis, tres grados de cohesión en función del tipo de corte que los divide (2). Un primer nivel de cohesión es aquél que puede ser roto por la pausa del final del verso: ni la separación de oraciones o de proposiciones entre sí, ni la escisión de sujeto y verbo, entre sintagma nominal y verbal, constituye encabalgamiento, pues no se llega a romper el grupo de palabras. El encabalgamiento se da en la ruptura de un grado mayor de cohesión interna , un segundo nivel que en Etxepare no se rompe al fin del verso, pero sí puede romperse en la cesura: la ligazón existente en la forma verbal perifrástica compuesta de auxiliar y participio, en el sintagma nominal integrado por genitivo en "-en" o "-ko" (excepto el adjetivo posesivo y el genitivo de demostrativo) y el nombre que lo determina, y el grupo relativo conformado por el verbo con sufijo "-en" y su consecuente. Un grado superior de cohesión, cuya ruptura, evidentemente, también engendra encabalgamiento, y que en Etxepare no lo escinde la cesura aunque sí el corte semihemistiquial, es el que corresponde a la trabazón existente entre nombre y adjetivo, genitivo posesivo o genitivo demostrativo y nombre, "behar" o "nahi" más el auxiliar (aunque el participio puede separarse, según el segundo grado de cohesión), y la que se da en la palabra misma como unidad.

---

(1) J. Haritschelhar, op. cit., pp. 443-444.

(2) F. M. Altuna, op. cit., pp. 211 y ss.

A falta de un estudio más completo, en el ámbito de la poesía euskérica, sobre los grados de cohesión de los distintos miembros de frase, los niveles de ruptura a partir de los cuales se puede hablar ya de encabalgamiento, y las diferentes formas y variantes que este recurso puede adoptar según los poetas, contextos y pronunciación, estas precisiones parciales que hemos recogido, aunque no eliminan todas las dudas que en el análisis concreto se plantean, nos sirven de criterio, exacto unas veces, aproximado otras, en la determinación del encabalgamiento, o, al menos, en una simple aclaración, terminológicamente no tan exigente, de las rupturas sintácticas relacionadas con el concepto de encabalgamiento.

Por lo tanto, dejando de lado desajustes métrico-sintácticos que dividen en la pausa medial o cesura, por ejemplo, complemento y verbo, o sujeto y verbo,

Leio-arrian // yausi zan; lauso begiak (AL)
Leio-kaiolak // zabaldu ditu, bat-bana (AL)
morroi mantal-zuriak // daude bazterrean (PA)
ta aingerutxoak // eska zioten (ZE)

hallamos en los 86 versos con cesura correspondientes a los poemas ZE (18), AL (34) y AG (34), con alguna variación posible según el criterio adoptado, diecisiete cortes que pueden considerarse como encabalgamiento, es decir, el 19,76 % del total. Seis dividen el complemento del nombre y el nombre, dos el participio y el auxiliar, tres la palabra compuesta misma, dos el nombre y el adjetivo, uno el verbo de oración de relativo y su consecuente. He aquí un ejemplo para cada forma de dislocación:

aurrak, amaren // biotz-alboan (ZE)
bein ta berriz uka // maitasunak baitik (AG)
adi-mugaz aruntz- // erbeste itzalera (AG)
Oi, ene lagun // gaxoa! Lotu-gaberik (AL)
- Beetik dakusgun // urdiña zeru-
azpia baizik ezpaita (ZE)

Los tres casos restantes corresponden a grupos de palabras diversos:

maitekorrak, ez // emendiko ikuskizunok (AL)
Eder-ametsik // eziñena, aragituta! (AL)
Oar, baña, non // datorren ire maitea (AL)

En los 105 versos con cesura pertenecientes a los poemas YA, PA, EU, AS y GU, encontramos veintinueve rupturas de miembros de frase, el 27,61 % del total: trece separaciones de complemento del nombre y nombre, dos de adjetivo posesivo y nombre, tres de nombre y adjetivo, dos de auxiliar y participio, una de verbo en relativo y consecuente, una de palabra compuesta, una de nombre y determinante, y otras seis de tipo diverso, susceptibles de ser consideradas como encabalgamiento.

Es decir, de un total de 191 versos con cesura examinados, en un 24,08 %, o mejor, teniendo en cuenta las posibles variaciones en el criterio determinativo del encabalgamiento, aproximadamente en una cuarta parte, Lizardi rompe el miembro de frase dotado de una cohesión interna estrecha. En el interior del verso, no solamente quiebra la regularidad de la cesura, sino que además disloca la coincidencia de dicho corte con el límite de miembro de frase o grupo de palabras en una proporción relativamente elevada. En el resto de las cesuras, en el 75 % restante, se mantiene el paralelismo y concordancia entre ritmo métrico y sintáctico, como, por ejemplo, en las dos cesuras de la estrofa:

Esan amatxo: // aingerutxoak
egoa urrezko ba-dute,
zeru-urdiñean // urre-dirdira
nik nola ikusten ez-ote?... (ZE)

3.4. LA PAUSA VERSAL Y LA SINTAXIS

La cesura no es posible en todos los versos y, por otro lado, de hecho, Lizardi no la realiza en todos los que la permiten. Todo verso, sin embargo, tiene su pausa versal y ésta, en general, significa una ruptura rítmica más acentuada que la producida por la cesura. El encabalgamiento versal, que puede afectar a toda línea poética no aislada, representa un recurso rítmico más relevante, más sorpresivo y dinámico que el efectuado entre dos hemistiquios. Un encabalgamiento que, aun basado en la ruptura de un miembro de frase de alto grado de cohesión, puede resultar relativamente suave en la cesura y quedar amortiguado por la continuidad de la línea, ejecutado en la pausa versal adquiere una fuerza expresiva y sorpresiva más elevada. La separación de elementos y la conexión sintáctica por encima de esa separación, efectos ambos trabados en el encabalgamiento, resultan vivamente potenciados.

Considerando como encabalgamiento los mismos efectos de disociación métrico-sintáctica que hemos utilizado en el punto anterior, vemos que en los 1.568 versos de Biotz-begietan se realizan unos noventa encabalgamientos versales, lo cual supone, más o menos, un 5,5 % del total de posibilidades. No absolutamente, pero sí proporcionalmente, es una frecuencia notablemente más baja que la obtenida en el encabalgamiento medial analizado en 191 versos con cesura, ya que, como acabamos de ver, éste alcanza a una cuarta parte del total.

De nuevo, la forma más abundante, casi la mitad del total, corresponde a la dislocación del miembro de frase constituido por genitivo y el nombre que lo determina. La otra mitad se distribuye entre tipos de encabalgamiento que presentan frecuencias más bien reducidas: unos diez casos para cada uno de los encabalgamientos basados en la escisión de auxiliar y participio, de nombre y adjetivo, y de palabra compuesta,

cinco articulados sobre el verbo de oración relativa y su consecuente, cuatro sobre adjetivo posesivo y nombre, y el resto, unos diez, encabalgamientos de tipos varios. Son, por lo tanto, más bien pocos los encabalgamientos que tienen que ver con grupos gramaticales de cohesión interna del grado más elevado, y, ya que los efectuados sobre palabra inciden, en todos los casos, en la división gráfica de la palabra compuesta, acaso los más intensos son los cuatro que separan el adjetivo posesivo del nombre,

orrela ugalduz zuen
taldea (XA)

miñagotzera gure
malkuok? (XA)

itzali den nere
izarrarentzako (OT)

Nire Tabor-mendi: nire
baratz zaarraren antzalda! (AS)

y algunos esporádicos, relacionados con morfemas o posposiciones, cuya cohesión, aun a falta de un criterio seguro, nos parece muy estrecha:

biotz biren zatirik
maitena?... (XA)

Nere neurtitzok orrein
lo-erazle bizkorrak (OI)

Sartu, ta yo, beldurrik
gabe. (...) (XA)

Ondar ximelenik
gabe zen otarra... (OT)

alaitzen. Gaur, arriak
ere baitira itzal... (BI)

Recogemos además otros detalles que creemos significativos para una estimación de este recurso en la poesía lizardiana. Un solo poema, XA, contiene ya unos treinta encabalgamientos, una tercera parte del total, lo cual reduce el valor de la proporción general indicada. En los siete primeros poemas del libro, los más tempranos cronológicamente, se concentran unas dos terceras partes de los encabalgamientos, mientras que a los catorce poemas restantes solamente corresponde una tercera parte del total. Aproximadamente unos setenta encabalgamientos se insertan en versos cortos, de ocho o menos sílabas, y únicamente unos veinte en versos de medida larga, dato que afecta al valor del recurso, ya que en el verso corto, por su reducido espacio para el desarrollo sintáctico, resulta más difícil evitarlo y su aparición puede ser el resultado no de una intención expresa sino de una mera necesidad o continuidad sintáctica. Este último rasgo favorece que la mayoría de los encabalgamientos se realice de forma suave y que el sentido del miembro de frase o de la frase continúe de manera fluida y sin interrupción en el segundo verso. El recurso adquiere su mayor perfección en versos largos como

begi bear diot bide-ertzeko
pago pertxenta gazteari (SA)

No faltan, por otro lado, los de construcción abrupta, con un corte brusco de la frase al comienzo del segundo verso; en estos casos, el efecto de encabalgamiento se une al de braquistiquio:

narras dut gogoa: zere iduriz sorturiko
anima garbia: zere eskuek yantziriko
soñeko zuria... Yauna, ogen egin nuan! (YA)

Leioak lauso dira,
eguraldiaren
antzo. (...) (PA)

Como se puede observar, varios de los aspectos que acabamos de resaltar parecen inducirnos a pensar que Lizardi, cuando utiliza el encabalgamiento versal lo hace de una manera comedida, como obligado por la necesidad de distribuir las construcciones sintácticas en el molde métrico ajustado de cada verso, como si no sintiera el efecto de ruptura y ligazón propio de este recurso. Sin embargo, si tenemos en cuenta que nuestro poeta varía y adapta los moldes métricos con flexibilidad, lo cual le permite acoplar con mayor soltura el metro y la sintaxis, y, sobre todo, si analizamos uno a uno los encabalgamientos de sus poemas, vemos que en muchos de ellos es posible descubrir, como en los ya examinados cortes de final y de principio de verso, una idea de distanciamiento, ausencia o ruptura. La separación versal acompaña a la separación expresada en las palabras, y es ahí donde el encabalgamiento adquiere su verdadero valor: al romper el ritmo métrico el ritmo sintáctico y al salvar la continuidad sintáctica el corte versal, se intensifica, en una síntesis dinámica de corte y cohesión, la producción poética de sentido.

No todos los encabalgamientos son tan expresivos como éste, en el que la interjección intercalada refuerza la idea dolorosa de la ausencia marcada por la ruptura sintáctica,

Bular yoritik ez aut,
ene!, ikusiko
zalapartan edaten (XA)

y algunos, sobre todo en los articulados sobre genitivo y nombre, no se advierte una intención semántica particular; pero en gran parte de ellos, y sirvan de breve muestra los que a

continuación recogemos, es patente esa impresión de alejamiento, movimiento distanciador, carencia o separación:

semea igoa baitzun, zeruko
goikia ikusi-bearrez (ZE)

Entzun: ega lurreko
seasketara (XA)

Non dira?... Antxe, urdiñaren
sakonenean (XA)

Ene! Gure biotzon
erdibitzea (XA)

txilibitoak
aoratu, ta abia
ziran, (...) (XA)

Leengoa ditekek, zakarki edurpera egotzi auena? (AL)

Salto banakin, begi
ernaiak lurrera (PA)

Ta leen ikusi-gabeko
zuaitz berri bat zegoan (AS)

Izotz-ondo. Neguak
parre eme. Gizadi
larria gallurreruntz (IZ)

Aberriarentzat damesgun
legor gizenetik, yai-ostoa lagun... (GU)

Nos inclinamos a pensar que Lizardi no busca el encabalgamiento, pero tampoco lo evita, sino que cuando la sintaxis y el verso se prestan naturalmente a ello, trata de ligarlo, aunque no siempre, al sentido comunicado por las palabras, y en ocasiones lo consigue con acierto.

Junto a este 5 % de versos con encabalgamiento, el final del 95 % restante coincide con final de frase o miembro de frase, unidades sintácticas que en este apartado hemos tomado como objeto de observación. Este 95 % se distribuye aproximadamente por partes iguales entre ambas unidades, siendo un 47 % de versos el que se ajusta a fin de frase y otro 47% el que corresponde a fin de miembro de frase.

Son numerosos los ejemplos de estrofas en las que en todas sus líneas se percibe este ajuste métrico-sintáctico con claridad. Sirvan de breve ejemplo, síntoma de una tónica dominante, las estrofas:

Apaldu det oparo.
Betazalok, otoika,
eskatzen zaudate.
Aurrean zu, zabalik,
elurra ainbat zuria,
begiok zakuste. (OI)

Legorra zuri, beltz itsasoa:
izotz bat untzi gure ibilgoa...
Bakarte yaungoikozkoa!
Xoil, egazti bat diyoa
odeien senide, zabal egoa... (EU)

o ésta en la que todas las pausas versales coinciden con fin de frase,

Idiak or. Kate bat lotu dik itzaiak.
Zerrak, ozen, urrundik, irrika-dizkik
erraiak...

Lurra ta biok elkarri munka zaudete:
ain adiskide zaarrek azken-agurra bai neke!
(ZU)

Rasgo de concordancia métrico-sintáctica es también el hecho de que, a menudo, la aposición se ajuste a la línea, ocupando una completa o coincidiendo con el final del verso, sobre todo en los comienzos presentativos de poemas como OI, PA, AG, AS o IZ.

3.5. LA ESTROFA Y LA SINTAXIS

Mas allá de la unidad verso, en final de "puntua", cuando esta unidad abarca dos o más versos, y en final de estrofa, el uso del encabalgamiento es prácticamente nulo. A medida que se amplía el marco métrico de desarrollo sintáctico, la proporción del recurso desciende notablemente: un 25 % de encabalgamiento con el hemistiquio limitado por cesura, un 5 % con el verso y prácticamente cero con el "puntua" de dos o más versos y la estrofa.

Si analizamos los diez poemas en los que la rima no se da en todos los versos, sino que corresponde a dos o más líneas, OI, ME, ZE, XA, NE, BU, BI, BIZ, AS e IZ, solamente encontramos un encabalgamiento que afecte a final de "puntua", situado en la última estrofa del poema IZ:

Izotz-ondo. Neguak
parre eme. Gizadi
larria gallurreruntz,
muñoak malladi. (IZ)

No pensamos que deban contabilizarse los dos insertados en el atípico poema BIZ, pues ambos caen precisamente entre dos versos seguidos con rima.

Esto no significa que la rima impida el encabalgamiento, ya que basta examinar los poemas en los que todos los versos tienen rima para ver que no sucede así, pero sí nos confirma que el"puntua", en la poesía de Lizardi, tiene una entidad sólida y constituye un marco de ordenación de las frases y miembros de frase. En los mencionados diez poemas, formados por estrofas de dos o más "puntuak", el final de esta unidad coincide al menos con fin de miembro de frase y, en una gran parte, con fin de frase. En el poema OI, por ejemplo, de los cuarenta y dos "puntuak", treinta y ocho acaban en frase y los cuatro restantes en miembro de frase; en el poema XA, ninguno de los múltiples encabalgamientos coincide con final de "puntua", entre el segundo y el tercer verso, sino que ese lugar de la estrofa corresponde en la mitad de los casos a final de frase y en el resto al de miembro de frase. Algo parecido se puede decir respecto de los otros ocho poemas. Muestra de concordancia exacta de frase y "puntua" son por ejemplo las estrofas:

Ai, nolako zoroak
gauez kalerik-kale
ibil oi-diranak!
Arkiko aal-dituzte
asun miñez beterik
iñoiz beren oiak!... (OI)

Ezker-alde Orexa,
eskui, Altzo-muño;
non-nai euskel-oiartzun
ortzi-mugaraño...
Dabesadan ibarrak
lañotan daudeño!
Dabesagun, lagunok:
geroak ereño! (IZ)

En los poemas basados en "puntua" que abarca cuatro líneas, ME y BI, la frase llega a ordenarse por conjuntos de cuatro versos y también por grupos de dos, como en :

Errezka bi gizonek
argizai oriak;
gorputza lau billobok;
atzetik andreak.
Ai, ene lor arin au
zein dudan larria!
Besoek ez lan arren,
biotzak nekeak... (BI)

Es más, en los restantes poemas, en los que todos los versos van rimados, las frases, muy a menudo, se ordenan por grupos de dos y tres versos, según la estructura rítmica particular del poema. Esta articulación se advierte con claridad en los poemas ZU y GU, de rima pareada, y en BA y ON, de rima pareada dominante, en los que las frases se ordenan básicamente de dos en dos líneas; en el poema OT, de rima ABAB, la mayoría de las estrofas se dividen en dos frases que abarcan, cada una de ellas, dos versos; en SA, son tres las líneas por frase. He aquí dos ejemplos de esta distribución ordenada:

Erorkoa bigundu-bearrez autsiak,
adarretarik zenbait lur urratuan yosiak.
Goruntz, luze-luzerik, gañerontzekoak,
otoi erruki bekiela zeruko Yainkoak. (ZU)

Zertan bear dut yakin Itzala,
pagadiaren ume yaukala,
neska-kozkortzen ari al-dan?...
Kilker olerkari arloteak
neurtitz ozenak ditun boteak
lurrezko yauregi-atean?... (SA)

En cuanto a la estrofa, en el poema OI los puntos suspensivos iniciales y finales de las estrofas dieciséis, diecisiete y dieciocho dan a entender una continuidad en la escena que el sujeto del poema sueña; en el poema BU, los dos puntos finales de la segunda estrofa dan paso a la siguiente, que la completa; en el poema BI, las rimas y los dos puntos finales articulan entre sí los tres fragmentos anteriores a la última estrofa, por encima del estribillo divisor; pero en ninguno de estos casos se observa encabalgamiento. El único posible sería la separación que, en las estrofas octava y novena del poema OT, se da entre la negación seguida de la partícula interrogativa dubitativa y el verbo:

(...)
Ez ote, bederen,

loreño bat aaztu
zure sabelean
(...)

El final de estrofa coincide, prácticamente siempre, con final de frase. Unas sesenta estrofas, unas quince de ellas en el poema XA, ocho de nueve en ZE, se ajustan a una sola frase, coinciden con una frase entera, como es el caso de:

Zalaparta bizian,
txalo yo ta yo,
Yainko zaarrari oro
baranoan egatu
zaizkio. (XA)

Pero en la mayor parte de los casos, la frase no coincide con la estrofa, sino que en ésta se insertan varias. A veces, además, las frases van extendiéndose progresivamente, ampliándose a la par metro y sintaxis. La oración de media línea pasa a ocupar dos y tres, como en esta estrofa progresiva:

Udaa yoan da. Marduldu zaizka mordoak matsondoari. Beñola,
- egari mozkorra - yo du kaiola gazteenik ildako ostoak. (AL)

4.- AL COMPÁS DEL RITMO PSÍQUICO

Las frases y miembros de frase, distribuidos y conexionados entre sí en versos y estrofas, unidades en las que hallan el marco apropiado y suficiente para su desarrollo, originan un ritmo psíquico o de pensamiento. Pero este ritmo, comunicado por los contenidos transportados por las unidades sintácticas, aunque se inicia en el verso y en la estrofa, no se contiene ya exclusivamente dentro de sus límites, sino que los desborda y adquiere su plena realización en la totalidad del poema. El poema es la unidad definitiva en la que se entrecruzan y sobreimpresionan íntimamente todas las líneas rítmicas, algunas de las cuales estamos analizando en este capítulo.

No es posible ligar todas las dimensiones actualizadas en el poema; sólo él, en su poética unidad, logra articularlas con éxito. A nosotros sólo nos cabe intentar algunas conexiones que contribuyan a la interpretación del sentido polifónico del poema. Pero ya que aún nos faltan por analizar con detenimiento otros planos fundamentales, y en particular el aspecto semántico, éste de ahora no puede ser más que un primer esbozo de integración. A modo de conclusión de este capítulo, tratamos de ensamblar algunos de los componentes hasta aquí examinados y de relacionarlos con el sentido del poema, el sentido que obtenemos en una lectura atenta y que más adelante trataremos de profundizar.

Tomando en cuenta la medida silábica del verso, en Biotz-begietan, solamente en seis poemas, YA, OT, AG, BI, BA y ON, hallamos estrofas isométricas. De esos seis poemas, los tres primeros son enteramente isométricos; en los otros tres únicamente algunas estrofas, no todas, lo son.

Según la medida silábica, las rimas y su disposición, y el número de versos por estrofa, todos los poemas son poliestróficos y en doce de ellos OI, ZE, XA, NE, BU, PA, OT, ZU, EU, AS, IZ y GU, se mantiene a lo largo de todo el poema el mismo molde estrófico, la estrofa articula los mencionados tres rasgos de forma idéntica en todo el poema; en los nueve restantes, YA, ME, AL, AG, BI, BIZ, SA, BA y ON, no se mantiene constante el esquema estrófico y se observan entre las estrofas variaciones de medida, de rima o de número de versos. Por lo tanto, solamente en el poema OT coinciden la isometría total y el mantenimiento del mismo molde estrófico; es el único poema enteramente regular, isométrico e isostrófico.

Por otro lado, en el poemario, de poema a poema, no se repite ninguna estrofa, ninguna aparece utilizada en más de una composición; cada poema tiene su molde o moldes estróficos propios. La única reiteración, mínima, ya mencionada, se da en la estrofa 7-6A-7-6A que constituye por entero el poema NE y se inserta al comienzo y final de ME. Es decir, si en el marco del poema, el heterostrofismo es más bien moderado, en el poemario, como conjunto, de poema apoema, la variación estrófica es continua, prácticamente total.

4.1. ADECUACIÓN ENTRE RITMO Y CONTENIDO

4.1.1. En el conjunto del poemario

Los contenidos de pensamiento transmitidos por las unidades de la lengua siguen una marcha determinada, se desarrollan y organizan según procesos y estructuras peculiares en cada poema. Su distribución se realiza dentro de unos moldes rítmicos concretos. En este sentido, Lizardi se esfuerza en dar a cada poema una estructura rítmica apropiada a su contenido, unos esquemas estróficos susceptibles de favorecer el despliegue de las ideas e imágenes que quiere comunicar.

Nuestro poeta, de poema a poema, según hemos visto, reitera moldes rímicos (la rima pareada es dominante), repite medidas silábicas (abundan los versos de seis, siete y ocho sílabas), pero no repite las estrofas; combina las medidas con las rimas, con el número de versos de la estrofa y con las pausas, de manera que adopta un molde estrófico diferente para cada poema. Este hecho evidente demuestra que la variación es intencionada y que es buscada con el fin de conferir una mayor efectividad poética por medio de las diferentes combinaciones rítmicas integradas en cada poema. No se trata de que busque asépticamente, matemáticamente, nuevas combinaciones estróficas, sino que al tratar de comunicar diferentes sentidos, al intentar transmitir unos contenidos de pensamiento variados, necesita moldes diversos. Es el contenido, el sentido, el que le fuerza a adoptar esquemas distintos. Lizardi, para ello, recurre a diversas estrategias; unas afectan al poemario en su globalidad, otras a un poema concreto.

Confirmando las observaciones de J. M. Lekuona (1), creemos que la extensión métrica de los versos es un factor de variación y acoplamiento al ritmo del pensamiento, válido para la mayor parte de los poemas de Biotz-begietan.

Si se atiende a la medida de los versos, se advierte que Lizardi utiliza el verso largo en los poemas de contenido grave, de desarrollo más bien reflexivo, abordado desde un punto de vista dominantemente dramático, profundo, aunque al término de la composición siempre aparezca un destello de esperanza. La confesión del propio pecado y el reconocimiento de la misericordia divina (YA), la perturbación mental del amigo entrañable (AG), el despojo que el hombre realiza en la naturaleza (ZU), etc., son tratados en un tono de circunspección y honda meditación personal. En todos ellos, los versos de doce, trece, catorce y quince sílabas, permiten una exposición pro-

---

(1) J. M. Lekuona, "Lizardiren eskema metrikoak eta puntuak", art. cit., p. 86.

longada de ideas y sentimientos, libre de la preocupación por la proximidad de la pausa versal, en un ritmo pausado, espaciado, que invita a la consideración.

El verso de extensión holgada, más bien amplia, pero no larga, medidas de diez u once sílabas, parece ser utilizado en poemas en los que el tema noble, vital, brillante, es tratado no desde una perspectiva dolorida, dramática, sino en un tono de exaltación, de ánimo y entusiasmo contagiosos. Lizardi se extasía con el manzano en flor (SA), con la sombra mitigadora del sofocante calor (BA), con la renovación y capacitación del euskara (EU), etc., sensaciones y pensamientos comunicados con fervoroso júbilo y exultación. La amplitud de la medida del verso permite una descarga poética satisfactoria, pero el control de la longitud no entorpece, como podría hacerlo una línea larga, el dinamismo transmitido en el contenido.

Los versos cortos son utilizados por el poeta en poemas en los que la narración ocupa un espacio notable, poemas de larga extensión como OI y XA, así como en los poemas en los que se expresa un pensamiento airoso y delicado, una breve y sugestiva intuición, un sentimiento tierno o un anhelo firme, como es el caso de los poemas ME, NE, OT o BU. La brevedad del verso confiere agilidad y ligereza al desarrollo del pensamiento, y el frecuente paso a nueva línea da flexibilidad o levedad rítmica al contenido, que se condensa en breves unidades poéticas.

Debemos decir que Lizardi practica un ajuste entre métrica y sintaxis-pensamiento, no porque acomoda estos a aquélla, sino porque adapta las formas métricas a los moldes sintácticos y de pensamiento que trata de comunicar. El orden obtenido, el equilibrio y regularidad resultantes, no son fruto de la rigidez, sino de la variación. Varía para lograr un equilibrio sólido, un ordenamiento dinámico.

Esta acomodación de ritmo métrico y ritmo de pensamiento se advierte también en el hecho de que Lizardi adopte distribuciones lineales distintas para una misma medida. Un mismo metro o número de sílabas, unas veces lo ordena en un verso, otras en dos. La medida de doce sílabas se agrupa en el poema AG a lo largo de una sola línea con una cesura que la divide (6+6); en el poema OT, las doce sílabas se reparten en dos versos, cada uno de seis sílabas. La medida de once sílabas, en un poema como BA, ocupa una línea entera; en el poema BU, dos, distribuidas en 4-7 sílabas. Esta misma medida de once sílabas completa un verso en la mayor parte del poema ON; sin embargo, en un momento clave de la composición, se desdobla en dos líneas y conforma una estrofa solitaria de cuatro versos, 6-5-6-5.

Habría que examinar todos los factores pertinentes para explicar de forma exhaustiva el motivo de estas adaptaciones, que no se limitan a los tres ejemplos mencionados. Lo que sí parece claro es que la distribución en una sola línea corresponde a un desarrollo discursivo más distendido y reposado, menos atento a la pausa versal y a la rima, en un ritmo prolongado y desplegado.

La disposición en dos líneas, además de permitir una mayor profusión de rimas, conlleva un ritmo más alternante y ligero, da pie para conformar estrofas con menos sílabas y posibilita una agrupación de los contenidos en breves latidos poéticos, en leves intenciones sugestivas. En el caso del poema ON, la mencionada estrofa 6-5-6-5 recoge de manera condensada la sensación dominante del poeta, su rebelión frente a la caducidad y el declinar de la vida. La forma breve, cortada, sentenciosa, de la estrofa, situada como gozne entre dos momentos, trunca tajantemente el desarrollo del poema, detiene el descenso hacia un hondo pesimismo y abre a una esperanza vital ilusionada.

4.1.2. En los poemas isostróficos

Cada poema, por lo tanto, posee su propia forma o esquema estrófico. Pero puede suceder que esta acomodación o variación que se advierte de poema a poema, se convierta en el interior de cada composición concreta, en reiteración del mismo molde estrófico, sin relación interna con el ritmo peculiar del pensamiento.

Como hemos indicado más arriba, en doce poemas, Lizardi mantiene el molde estrófico adoptado, desde el comienzo de la composición hasta el final, sin alterar el esquema métrico-rímico. Asume un tipo de estrofa y con ella construye todo el poema. El pensamiento, los conjuntos sintácticos se articulan en unidades homogéneas, con un ritmo constante. Cada estrofa es un conjunto de sentido, paralelo a los otros, que va sumándose de forma ordenada a los demás y se prolonga simétricamente en los siguientes, como olas que llegan ordenadamente a la playa desde un mar en calma.

Sin embargo, el poeta, dentro de esta continuidad métrico-rímica, se vale de diversos recursos de acomodación, que no solamente utiliza en estos doce poemas sino en todo el poemario. Además de los cortes asistemáticos, de la ordenación de la frase y miembro de frase por versos, por "puntuak" y por estrofas, además de la diferente forma de articulación de las rimas, etc., efectos ya examinados y que suponen una moderada variación, el poeta cambia la disposición sintáctico-semántica de la estrofa y busca diferenciar el ritmo interno de cada poema en función de la presentación de sus contenidos.

Además de los tipos de estrofa ya vistos, la que corresponde a una frase entera, la que se desarrolla con una extensión sintáctica progresiva o la que queda cortada nada más comenzar, encontramos estrofas en las que el pensamiento o contenido se distribuye sintácticamente de forma yuxtapuesta, a modo de lista discursiva,

Salto banakin, begi
ernaiak lurrera:
ez aiz i makala:
begiraldi luzeegi
gabe, baator beera:
ez, alearen ordez, yasotzera azala. (PA)

A veces se elimina todo verbo y se constituye una estrofa enteramente nominal que adquiere, en ocasiones, una configuración impresionista por sus cortes y breves pinceladas:

Leioa. Kaiola, bertan.
Urrezko ariz lotuta, pozik, txoria:
ez margo, ez eztarria:
ederrik gaxoa nekez ezertan... (AL)

La estrofa otras veces se identifica, en parte o totalmente, con una larga exclamación o interrogación que puede conllevar su propia respuesta:

Aren oñek ikutzen
ote dute lurra?
Ezetz diot: ezpaita
malgutu belarra. (NE)

En otras ocasiones se articula en dos grupos engarzados alrededor de la conjunción copulativa,

Bat-batez, eun txoriek
eztarriak eten,
ta aberaski zabala
bitxiz yantzi zuten... (NE)

o constituyen combinaciones ligadas de oración imperativa y final, condicional y consecutiva, afirmativa y explicativa, afirmativa y adversativa, etc.,

Sartu ditzadan leenen
estalkiok azpitik,
dagokion neurriz;
oñik irten eztaidan
gaberdian - oi baitu! -
lotsagabekeriz. (OI)

En los poemas de estructura narrativa, unas estrofas son exclusivamente narrativas, otras descriptivas y otras mezcla de ambas. La estrofa puede corresponder a un segmento de monólogo, a un apóstrofe, a un vocativo exclamativo, a un diálogo; puede reducirse a una simple onomatopeya, actuar como estribillo que liga el poema, convertirse en pieza clave que compendia de forma casi lapidaria el sentimiento central de la composición, etc. Se podría prolongar largamente esta muestra de tipos de ordenación del pensamiento contenido en la estrofa, que contribuyen a caracterizar el ritmo en los diversos momentos de la andadura del poema.

Esta variación sintáctico-semántica en la configuración interna de la estrofa, se relaciona con el desarrollo del pensamiento comunicado en el poema. Este rasgo es más claramente observable en las composiciones de larga extensión. Lizardi, por ejemplo, divide el poema XA, treinta y siete estrofas seguidas con el mismo molde métrico-rímico, en tres conjuntos estróficos. Para una primera parte, narrativa y de tono festivo, los ángeles alegres y felices en torno a un bondadoso Dios Padre, el poeta trabaja una estrofa sintácticamente continuada: ocho de las trece estrofas corresponden a una frase completa y abunda la coordinación. En la segunda, apóstrofe doloroso al hijo en trance de morir, utiliza estrofas cortadas por interjecciones bruscas, inserta otras cuya construcción sintáctica se dispone con una extensión progresiva, y hace más marcada la distribución rítmica de los segmentos sintácticos por "puntuak" de dos y tres versos. Este ritmo cortado se mantiene en el comienzo de la tercera parte, dolor y amargura por la muerte del hijo, para volver al predominio de la estrofa

continuada en el final del poema, donde la serenidad basada en la aceptación de la voluntad divina y las expresiones de alabanza y paz cierran la composición.

Analicemos con más detalle la actualización de los aspectos rítmicos en la unidad poemática BU. Este poema está organizado en siete estrofas cuya estructura métrico-rímica, 4-7A-4-7A, se mantiene constante a lo largo de toda la composición. La elección de este ritmo parece haber sido hecha en función de la situación expresada en el poema. El poeta, según se desprende claramente del título y de la quinta estrofa, se halla viajando en tren y es desde la ventana del vagón desde donde contempla y admira con exultación el paisaje, la tierra que en la nebulosa mañana se desliza ante su vista; es en el interior del tren en marcha donde siente el dolor de no poder detenerse, permanecer en esa tierra y compenetrarse con ella.

El ritmo métrico-rímico se basa en el paso alternativo de una línea de cuatro sílabas a una de siete, retorno a la de cuatro para continuar con la de siete, y así sucesivamente. Este proceso rítmico no es el habitual en Lizardi, pues normalmente lo inicia con el verso o versos más largos para acabar con el más corto. Aunque esta inversión se advierte también en los poemas AL y BI, es en éste donde aparece de forma más clara y abarcando toda la composición. Aquí, un breve segmento métrico va seguido de otro más largo, pero también corto en sí, que constituye, métrica y sintáctico-semánticamente, como un desarrollo complementario, como un eco del primero. El verso de cuatro sílabas, denso y cortado, es la expresión inicial, la irrupción portadora de la carga semántica básica, y el de siete aporta una aposición, una comparación, una explicación, o una prolongación del primer chispazo poético. El verso de cuatro, al menos en nueve de los catorce casos, puede desdoblarse silábicamente (2+2), en un ritmo binario que marca una alternancia simétrica rápida.

Tanto este ritmo alternativo como la brevedad de las unidades constituyentes del poema, forman una estructura apropiada para el ritmo del tren en marcha. La proporción de palabras cortas es muy elevada, muy por encima de la media general: el 22,5 % son palabras de una sílaba y el 43,5 % de dos. Los versos, cuatro y siete sílabas, corresponden a frases o miembros de frase cortos (un nombre, un nombre y determinante, un nombre y adjetivo, una exclamación, un verbo y un complemento, etc.), que recogen impresiones rápidas y realidades captadas por un momento. Las cortas estrofas suponen una distribución del pensamiento por conjuntos reducidos y condensados, y las escenas y las reacciones del poeta se suceden con celeridad. La brevedad del poema conviene a la fugacidad de la visión de la tierra; el poeta, en el tren en marcha, solamente toma contacto con ella por unos instantes. El poema es una corta unidad a cuya cohesión contribuyen varios elementos: la rima insertada en los versos pares, /-EA/, que se repite cuando se reitera la expresión exclamativa (estrofas primera y sexta); las aliteraciones verticales y las horizontales de oi, goiz eme y de zure sariz asea; la cantidad de vocales velares (15,6 % de /o/ y 12,5 % de /u/) y una serie de aliteraciones distendidas que se prolongan de forma continuada a lo largo del corto poema, entrelazando estrofas, oro-soroan-zoro-soro, ene-nerea-eme-ernea-mee-ene; y, sobre todo, la reiteración del grupo /-ur-/, integrante de la palabra clave del poema, "lur", en lur-lur-lur-urrez-iduri-zuri-zure-gurazko-lur-zure-agur.

Dentro de esta unidad rítmica del poema, sin romper su continuidad, se pueden distinguir o matizar varios momentos. En las cuatro primeras estrofas, el poeta muestra su entusiasmo ante la tierra que aparece ante sus ojos; en las tres finales, se impone la reflexión nostálgica, la impotencia del poeta que se ve forzado a alejarse de ella. El ritmo se adapta al desarrollo del pensamiento.

La primera estrofa abre el poema con un conjunto de exclamaciones de admiración dirigidas a la tierra. Las pausas versales coinciden con pausas sintácticas de fin de frase y se refuerzan mutuamente. Cada verso posee un peso específico propio, cada línea es una expresión entera, redonda, y varias palabras se reducen a una sola sílaba; el poeta se complace en su tierra. Tras este descubrimiento inicial, el poeta, seleccionando, recoge algunos de los seres vinculados a esta tierra. El ritmo se hace más continuado y deslizante; los elementos son simplemente enumerados o matizados con breves pinceladas descriptivas, carentes de verbos conjugados; las pausas versales corresponden a cortos silencios de fin de miembro de frase; el encabalgamiento expresivo suave **oro laño / mee batek estalia** aligera la pausa versal y liga ambos versos. La única interrupción cortante, **soroan zut** , busca un efecto expresivo concreto: resaltar rítmicamente, junto con la contundencia de la palabra **zut**, originada por la brevedad del vocablo y su oclusión consonántica final, la figura del labrador erguido en la tierra.

Esta estructuración rítmica se mantiene al pasar al segundo momento del poema, pero gradualmente va aumentando el fraccionamiento del verso. El contraste entre el deseo y la realidad, entre la ilusión y la impotencia se acentúa. El ritmo experimenta cortes diversos. El paréntesis de la quinta estrofa, **(ta bertan ni) bultzia...**, intenta expresar de forma gráfica la idea de que el poeta marcha contenido, encerrado, dentro del tren. En la sexta estrofa se recupera el apóstrofe exclamativo inicial, pero ahora el gozo deja paso a un anhelo frustrado; varios cortes, entre ellos el vocativo **ene lur**, interrumpen el fluir del verso.

La última estrofa consuma la separación entre el poeta y su tierra. El verso ahora se rompe en varios puntos. Las rimas, así como las aliteraciones horizontales **beeko bear goriak** y las verticales

beeko bear gorIAK
soro, sagar, mendIAK

imprimen una sonoridad peculiar a la estrofa. Los puntos suspensivos, hasta aquí utilizados al final de línea con la intención de sugerir o prolongar sensaciones diversas, se insertan en el interior del verso, lo quiebran, y manifiestan separación y fractura de vivencias. La conjunción adversativa **Baña** supone la modificación del proyecto anímico del poeta. El verso tercero queda escindido en dos partes: el verbo **narama**, descolgado del sujeto agente que ocupa todo el verso anterior, apunta a la acción de movimiento y alejamiento, y el **Agur**, separado de los elementos a los que se dirige la despedida, hace más manifiesta la idea de la separación. Ambas palabras, reunidas en el mismo verso, intensifican densamente el distanciamiento entre el poeta y la tierra, hecho que se presenta como imposible de superar, "**ezin**", "**bear goriak**", "**narama**"; el poeta es arrastrado por una fuerza exterior que domina su deseo interior.

El poema, por lo tanto, se desarrolla entre dos polos de intensidad: una primera estrofa, exultación expresada en un ritmo vital y pleno, y una última, despedida manifestada en un ritmo truncado. Entre ellas corren y fluyen, rápida y ligadamente, las pinceladas sobre la tierra con la que el poeta sueña identificarse.

La dicción, la recitación, podría actualizar otros elementos implícitos en el poema. Así, por ejemplo, la acentuación expresiva podría resaltar la alternancia del ritmo interno de los versos impares de cuatro sílabas, marcando las sílabas finales de las palabras bisílabas y reforzando el ritmo binario de segmentos como "**arto musker**", "**urrez oro**", "**zure bazter**", "**doa zoro**", etc., según el esquema acentual - ´ - ´ , siempre en una tesitura rítmica acorde con la marcha del tren. En el primer verso del poema, cada palabra, separada de las

demás por comas y configurada por una sola sílaba, podría quedar resaltada por una acentuación apropiada para destacar el gozo profundo del poeta, en un esquema acentual particularmente intenso: ´ ´ ´ ´ , **Oi, lur, oi, lur!**

Otra realización rítmica posible, siempre dentro de las posibilidades ofrecidas por el poema y en función de la opción hecha por el lector, podría comenzar por una acentuación relevante en la primera estrofa, para luego, valorando la fluidez rítmica de las estrofas intermedias y en especial la de la segunda, tercera y cuarta, pasar a una acentuación más llana y uniforme, y acabar marcando los versos finales a tono con la actitud dolorida del poeta.

4.1.3. <u>En los poemas heterostróficos</u>

Lizardi, en los otros nueve poemas, utiliza un recurso de variación rítmica más evidente: no mantiene la homogeneidad, la identidad, del esquema estrófico a lo largo de todo el poema. Además de utilizar los recursos ya señalados en el punto anterior, varía la estructura métrico-rímica de la estrofa en función del desarrollo del pensamiento, que en dichos poemas se articula por conjuntos estróficos que cambian de esquema o de extensión. En algunas composiciones, la variación se reduce a un mayor o menor número de versos por estrofa, a una alteración en la disposición de las rimas, o a otras leves modificaciones. Es el caso de los poemas YA, ME, AG, SA, BA y ON.

En YA, la variación estrófica es consecuencia normal de la estructura concreta adoptada para el poema. La forma tradicional del soneto resulta apropiada para el contenido, grave, noble y elevado, que se trata de expresar: apóstrofe dirigido a Dios en el que el poeta reconoce su pecado, declara su miedo al castigo y proclama la misericordia y amor divinos. El poeta, por su lado, inserta en el molde clásico varios en-

cabalgamientos y cortes versales asistemáticos, en los cuales no vamos a insistir. En SA se altera el verso final de la última estrofa, destacando la expresión exultante que cierra el poema. En las otras composiciones, Lizardi varía el número de versos de las estrofas y sitúa las más breves, formadas por dos, tres o cuatro versos, en momentos decisivos del poema; las distribuye en puntos significativos y las utiliza para condensar contenidos, formular temas claves del poema, dirigir apóstrofes o invocaciones exclamativas, etc. En ME, la estrofa inicial y final, distinta de la que constituye el cuerpo del poema, expresa la idea central de la composición, el ansia del poeta por las altas cumbres de montaña. En AG, el poema se basa en la estrofa de seis versos que se combina con otras de dos y cuatro en las que, con predominio de la aposición, del sintagma nominal y del vocativo, se recogen de forma concentrada los aspectos más intensos de la dolorosa vivencia. En los poemas BA y ON, además de otras modificaciones estróficas diversas, también se altera la extensión de las estrofas y, como en los anteriores, se recurre a unidades concisas y reveladoras de sensaciones dominantes:

Zigor ontaz, Uda, ba'al-duk aterpe?
Ara zuzen nazak, luzatu-gabe! (BA)

Ta udazken-atsarreko goiz batean
esnatu nadi Yainkozko Betean! (ON)

Pero más nos interesan las modificaciones estróficas operadas en las composiciones AL, BI y BIZ. En ellas, la alteración afecta al molde métrico-rímico de la estrofa e incide en la vertebración del poema. En AL, si bien, ya desde el comienzo, se advierte un ritmo inquieto e inseguro, un tono de preocupación por la suerte del pájaro protagonista, y el ritmo cortado, interrumpido, se destaca desde la primera estrofa, el poeta divide esta composición en dos partes que, dentro de esta tesitura básica, presentan matices diferentes. Una primera, de tono alegre y dichoso, nos muestra la figura del pájaro sa-

tisfecho de su situación, complacido con las atenciones y juegos amorosos que su dueña le dispensa; en una segunda, el pájaro, caído en desgracia, rechazado y abandonado a su suerte, desfallece de hambre y frío hasta caer muerto en la nieve.

A la distinta marcha del pensamiento, desarrollo seguro y confiado en la primera parte, y proceso incómodo, intranquilo, en la segunda, Lizardi le asigna un molde rítmico diferente que se manifiesta tanto en el esquema estrófico como en la andadura sintáctica. En la primera parte, la disposición estrófica adopta la forma 8A-(5+8)B-8B-11A, mientras que en la segunda pasa a ser (5+8)A-8B-11B-8A. No creemos que se trate de un modificación operada por la mera razón de variar. El cambio consiste en que los versos interiores de la estrofa, segundo y tercero, pasan a ser exteriores, y los situados en los extremos ocupan el interior de la estrofa. De esta forma, manteniendo la misma disposición rímica, con una alteración mínima se logra transformar el ritmo de la estrofa: la alternancia verso corto-largo-corto-largo, andadura distendida en la que el verso de entrada de cada par descansa en un verso de apoyo prolongado, se transforma en verso largo-corto-largo-corto, con lo que al quedar truncado el ritmo en los versos pares, pasa de una distensión a un tensión e interrupción. Esta modificación del esquema métrico va unida a una intensificación de los cortes asistemáticos dentro de la estrofa, fruto de una ordenación sintáctica más asimétrica.

La alteración rítmica más evidente tiene lugar en el poema 8I, en el que se expresan los sentimientos y reflexiones que brotan en el interior del poeta durante el entierro de la abuela, camino de la iglesia, en el funeral religioso y en la despedida del cementerio.

Utiliza tres tipos de estrofa. El primer molde corresponde a las dos estrofas que, situadas al comienzo y al final del poema, enmarcan el núcleo de la composición. En ambas, el poeta manifiesta su dolor con serenidad, declara sose-

gadamente su amargura, resignada, y contiene a duras penas las lágrimas. La estructura de la estrofa es equilibrada: los cuatro versos tienen la misma medida métrica, 10-10-10-10, medida de cierta amplitud, y la frase se ajusta al "puntua". Estrofa y estado de ánimo, estructura métrica y ritmo psíquico, van a la par.

Para el núcleo del poema, el entierro de la abuela, el poeta utiliza una estrofa de ritmo más vivo, basada en el "molde txikia", 7-6-7-6A-7-6-7-6A, acorde con la marcha del cortejo fúnebre hacia el camposanto. En las primeras unidades estróficas se busca un ajuste entre la disposición sintáctica y las pausas versales, pero a medida que se acrecienta la tensión dolorosa, aparecen los encabalgamientos y los cortes en el interior del verso. La última estrofa queda fraccionada en tres partes, según una desarticulación paralela al desgarro sentido por el poeta en su corazón. Esta ruptura se efectúa por medio de un tercer tipo de estrofa.

Esta última estructura estrófica, 1A-1A-5A, aparece ya desde el comienzo del poema, y está situada a continuación de cada una de las estrofas principales del núcleo poético portadoras del contenido narrativo-sentimental. Trata de reflejar el ritmo propio de los pasos de los participantes en el cortejo fúnebre y, más adelante, cuando la comitiva se detiene en la iglesia y en el cementerio, el ritmo de los latidos impetuosos del corazón del poeta. Este ritmo se logra gracias a diversos factores: la referencia léxica directa de las palabras **oñok** y **biotz** ; la onomatopeya expresiva **Ots! / ots!**, imitación sonora de los pasos y de los latidos; la aliteración de la vocal grave /o/ y la adaptación rímica "OTS:OTS:oñOK/ biOTZ"; la utilización del plural de proximidad y del sintagma **enegan**, que acentúan la cercanía y la personalización de los hechos; y por la distribución métrica en segmentos cortísimos, palpitaciones poéticas mínimas, 1-1-(3+2), que marcan, sobre todo los dos primeros, ajustados a la onomatopeya, unidades rítmicas momentáneas pero vigorosas, intensificadas por la ex-

clamación. Los latidos del corazón, a medida que se acerca el trance de la despedida última, se hacen gradualmente más fuertes, de forma que, al final, el poeta no alcanza a desarrollar de forma seguida su pensamiento, pues el corazón se halla a punto de estallar y la estrofa-estribillo sonoro rompe la estrofa principal en tres partes.

Tras la separación final, la excitación se remansa y la estrofa última vuelve a acoger con calma dolorosa el sufrimiento callado del poeta, que ha dado el adiós a su abuela animado por la esperanza de encontrarse con ella en el Gran Día, **Egun Aundirarte!...**

Por último, hagamos algunas observaciones sobre el ritmo utilizado para el, en la práctica poética habitual de Lizardi, insólito poema BIZ. Todos los poemas de Biotz-begietan tienen una estructura métrico-rímica suficientemente clara, formalizable en un esquema determinado, pero en éste no hallamos distribución regular alguna. Aunque utiliza los recursos rítmicos usuales, medida silábica, rima, aliteración, estrofa, etc., estos no se ordenan de forma sistemática. La base métrica del poema consiste, salvo en una línea de diez sílabas, en una combinación de versos de ocho y seis sílabas, dispuestos libremente, sin esquema fijo. Las rimas, no siempre fáciles de determinar, se organizan variadamente y las cuatro estrofas en que se divide el poema tienen diferente extensión, 9-15-19-3 versos, y configuración. La línea se ajusta al miembro de frase, menos en dos encabalgamientos de genitivo y nombre determinante; el final de frase, salvo en un caso expresivo, oración mínima que corta el verso introduciendo al "yo" del poeta que llega al bosque, **Basora naiz**, coincide con final de línea, pero cada frase abarca distinto número de líneas. El ritmo del poema, apoyado en versos de extensión media, fluye suavemente, y el pensamiento se distribuye sin estridencias, en calma, según las frases y los miembros de frase, articulados flexiblemente. Cada oración constituye una pincelada suelta sobre algún elemento de la naturaleza. La última estrofa

ofrece la exclamación final, global, integral, que condensa y resume la actitud fundamental.

De nuevo, el interés, siempre arriesgado, por tratar de explicar, acaso no siempre acertadamente, la razón de la elección de este ritmo poético, nos lleva a fijarnos en el ritmo creado en el pensamiento, el sentido desarrollado en el poema, que puede servirnos de orientación. La naturaleza duerme un sueño profundo, se halla sumida en un letargo gris, en un tranquilo remanso; es invierno y su energía y dinamismo se encuentran en estado latente, en actitud de espera, manteniendo unas mínimas constantes vitales; todo está vacío, solo quedan restos de vida pasada. El sentido del poema se entrelaza con su ritmo, ambos en mutua interacción; el sentido crea un ritmo y el ritmo origina un sentido. En esta composición, el poeta desnuda el lenguaje poético de sus galas y sujeciones, y abandona los esquemas ordenados. No hace una poesía libre, si es que hacer una poesía enteramente libre es posible, pero sí rompe moldes rígidos, fuerza menos el verso. El ritmo poético no rompe el reposo, el sueño de la naturaleza, sino que lo acentúa. Si en el sueño los mecanismos conscientes , los controles deliberados se debilitan y relajan, el poeta ahora afloja, aunque no todas, las ataduras métricas, rímicas y estróficas, amortigua las coacciones que del exterior pueden imponerse al poema; por una vez, configura una unidad poética más flexible, pobre, como la naturaleza invernal, en adornos externos, aunque rica en imágenes sugestivas, que se deja guiar por su propio ritmo interno.

4.2. DISTRIBUCIÓN DEL CONTENIDO EN EL POEMA

Lizardi, por medio de los recursos examinados, consigue una notable variación rítmica, no se instala cómodamente en esquemas prefabricados y utilizados monótonamente una y otra vez. Pero no debemos olvidar que su poesía es básicamente

regular, ajustada a normas métricas, rímicas y sintácticas. Recojamos, ahora, brevemente, y dentro de esta secuencia rítmica psíquica, uno de los síntomas de esta, llamémosle así, uniformidad.

El esquema que sigue el ritmo del pensamiento en la mayoría de los poemas lizardianos, se organiza según los tres momentos clásicos: una introducción o presentación, un desarrollo más o menos amplio y una conclusión o compendio final.

Nuestro poeta, habitualmente, inicia sus composiciones con una, o más de una, estrofa introductoria, y, por medio de ella, unas veces presenta el hecho motivador (YA, ZU, GU) o la pregunta inquieta que da pie al poema (ZE, OT); otras veces, sitúa los hechos que se van a narrar en el contexto, espacio y tiempo, en que tienen lugar (AL, XA, BI, AS), o presenta directamente al personaje sujeto del poema que se halla ante sus propios ojos , **Aurrean zu** (OI), que encuentra en su camino, **arki dut basoan** (NE), o que trata de atraer a su mente, **atorkit, Onuzki, gaur oroimenera!** (AG), o hacia sí, **atorkit geldi-geldia** (EU); otras, establece relación con la situación expresada en el poema anterior ("Urte-giroak ene begian").

Tras este inicio, el cuerpo del poema se desarrolla, aunque con una relativa libertad, sin perder la línea lógica del pensamiento o del fluir imaginativo. En varios poemas, este ordenamiento o estructuración interna del contenido viene señalado por la inserción de títulos intermedios (EU, AS), números romanos indicadores de las partes (ZE, AL, XA), o simplemente por medio de líneas o puntos de separación entre los diversos momentos del poema (OI, ME, AG, BI, ZU, BA, ON, IZ). Este hilo lógico guía la distribución del contenido y vertebra las unidades globales de pensamiento en el nivel de la estructura general de la composición. Así, hay poemas que se ordenan siguiendo una línea de tipo reflexivo, basada a menudo en un contraste profundo (YA, PA, ZU, GU); poemas cuyo desarrollo corresponde a una búsqueda o espera, a veces originada por

una pregunta o anhelo interior (ME, ZE, NE, AG, SA, BA); poemas organizados según un proceso dominantemente temporal (OI, OT), espacial (BU, EU), temporal-espacial (XA, AL, BI, AS), etc. Esta ligazón lógica se afloja gradualmente a medida que descendemos de la estructura general del poema a las microunidades de pensamiento correspondientes al plano de la estrofa o de la frase; ya en este nivel, el impresionismo psíquico, la libertad imaginativa, la aparición de opciones imprevisibles, aumentan.

Los poemas, en general, se cierran con una o varias estrofas de conclusión. En ellas se expresa, como constatación final, un hondo descubrimiento, un sentimiento o verdad que condensan la esencia del poema (YA, ZE, PA, SA, IZ), una petición sincera (AG, ON), o un deseo imperioso (ME, BA), el final de una historia, acontecimiento o hecho narrado (AL, BI), una invitación (EU) o una despedida (BU), etc. En algunos poemas se combinan un deseo final con el hallazgo de una verdad (AS) o con el cierre de la narración (OI, XA), respuesta y petición (GU), desaparición del sujeto poético y constatación expresiva (NE), etc. En la mayoría de las composiciones, la exclamación acompaña a la estrofa final. Lizardi, para culminar sus poemas, intensifica el tono poético, da vehemencia y sinceridad al sentimiento, a la constatación o reflexión finales.

El poema BIZ es, aquí también, el que menos se sujeta a la norma habitual. El movimiento interno de esta composición fluye con mayor libertad, el ritmo del pensamiento no se halla tan ligado a un desarrollo ordenado. No se llega a eliminar la relación lógica, pero las referencias orientadoras, los indicios de estructura, los elementos de enlace entre los núcleos, se hallan amortiguados. Es verdad que se puede seguir la línea directora del poema con claridad: el poeta comienza describiendo las alturas (cielo, cumbres de montaña), pasa al borde del camino, penetra en el bosque y acaba con una honda aserción final. Pero el comienzo es espontáneo, **Egur ezearen kea / goiak du kolore**, y la sucesión de las unidades mayores

de contenido, menos aun la de las menores, no se ajusta a un esquema calculado, sino que progresa orientándose en direcciones inesperadas.

Las líneas básicas de la estructura interna del poema ZU, sin embargo, pueden reducirse a un esquema bien ordenado. El poeta divide la composición en cinco conjuntos. Comienza con la descripción de una situación: el árbol abatido por el hacha yace por tierra ante el silencio y espanto de la naturaleza circundante. A este hecho siguen un apóstrofe doloriido del poeta al árbol derribado, en el que ensalza su generosidad y vitalidad, y consideraciones, en contraste, sobre la crueldad y voracidad del hombre que no tiene reparo en destrozar hasta el árbol. Los preparativos para su transporte y la despedida final, acompañada de la petición o del deseo de que la naturaleza, una vez retirado el árbol, vuelva a su anterior estado de plenitud gozosa, cierran el poema. El desarrollo es lógico, el pensamiento avanza por fases bien determinadas y ligadas: presentación del hecho, consideraciones explicativas en forma de contraste, desenlace y conclusión final. Incluso dentro de cada núcleo de contenido, nivel en el que, en general, Lizardi opera con mayor flexibilidad, se pueden descubrir señales claras de una distribución ordenada. En el segundo conjunto, compuesto por seis estrofas, la primera presenta la idea general de que el árbol siempre ha sido **eskale labur, emalle eder**; la segunda estrofa desarrolla el primero de estos dos elementos, **eskale labur**, mientras que la tercera y cuarta explicitan el segundo, **emalle eder**, contrastando ambos aspectos por medio del enlace adversativo **ordea**. Las estrofas quinta y sexta muestran la perennidad del árbol frente a la caducidad del hombre, que es quien precisamente más ha recibido de este ser de la naturaleza; nuevo contraste, marcado explícitamente por el enlace temporal **bitartean**.

En el poema BIZ domina la flexibilidad en la disposición de los contenidos; en ZU domina la distribución ordenada. Los restantes poemas se mueven entre estos dos extremos, siendo más los que se acercan al tipo de estructura utilizada en el poema del árbol.

C A P Í T U L O II

EL MATERIAL VERBAL DEL POEMA: LA SINTAXIS Y EL LÉXICO

0.- INTRODUCCIÓN

La base o materia lingüística en la cual se sobreimpresiona el ritmo métrico-fónico se halla constituida por las frases que el poeta construye a partir de su competencia lingüístico-poética. Estas frases, elaboradas con un léxico apropiado, en íntima imbricación con ese ritmo métrico-fónico, son portadoras del sentido del poema. El nivel sintáctico-léxico puede considerarse como el gozne sobre el cual se articulan y se actualizan las demás líneas rítmicas de la composición poética.

Considerados ya los rasgos del ritmo sintáctico en su relación de ajuste o ruptura con el ritmo métrico, ahora, al analizar algunas de las características más relevantes de este plano sintáctico considerado en sí mismo y los rasgos de las unidades lexemáticas utilizadas, buscamos una penetración cada vez más progresiva en dirección hacia una interpretación semántica integradora. No tratamos de confeccionar una gramática o un catálogo léxico completo de los aspectos de la lengua presentes en los textos elaborados por Lizardi, sino de profundizar en aquellos factores que inciden hondamente en la configuración de los poemas.

A la hora de hablar de nuestro poeta, se ha convertido ya en lugar común afirmar que su poesía se caracteriza por la concisión en la forma y la densidad en el contenido: "Es el poeta del laconismo en la forma y de la densidad en el pensamiento y en la imagen" (Ariz,3,141) (1). Esta aserción debe ser matizada.

---

(1) Cf., así mismo, por ejemplo, J. Arteche, "El poeta de la concisión" in Caminando, Zarautz, Itxaropena, 1947, pp. 63-67; L. Villasante, "Lizardi en la Literatura y en la Poesía Vasca" in FLV, 20, Mayo/Agosto-1975, pp. 227-236.

La poesía de Lizardi es concisa y sobria en el sentido de que tiende a eliminar aquellos elementos morfosintácticos redundantes, que no son necesarios para la comprensión del poema, podando sufijos de declinación, desinencias verbales, partículas de enlace, etc. Busca construcciones gramaticales que le permitan expresar las realidades, las emociones, los conceptos, con la menor cantidad posible de medios lingüísticos. Pero no es sobria, si por sobrio se entiende extensión reducida, parquedad, laconismo. Esta poesía no es breve ni parca en percepciones, sentimientos e ideas. Al contrario, Lizardi recurre a la matización, a la ampliación, a la complementación, eso sí, a ser posible a través de elementos semánticos ricos. Es decir, concisión, sobriedad formal, morfosintáctica, pero no sobriedad expresiva, sino abundancia y generosidad, sin caer en la ampulosidad o el barroquismo.

La densidad de contenido no es simplemente un resultado mecánico consiguiente a la eliminación de componentes morfosintácticos redundantes. La supresión de elementos puramente gramaticales no implica necesariamente que los términos utilizados hayan de ser forzosamente de contenido condensado. Este resultado es fruto de una nueva operación poética, aunque ésta puede ser favorecida por la concisión. La poesía de Lizardi no alcanza un alto nivel de condensación semántica solamente porque trate de comunicar, y lo logre, la mayor carga de sentido posible con el menor número de palabras posible, sino también porque consigue expresar con cada una de las palabras escogidas, con cada uno de los sintagmas y frases construidos, un significado denso, apretado, concentrado. El verso lírico "ayuda a extraer del lenguaje el máximo de sustancia expresiva" (Kaz,360), y el poeta configura sus poemas no a base de palabras triviales, sino con palabras plenas, de forma que su lectura constituye un enriquecimiento semántico ininterrumpido.

El encuentro de estas dos fuerzas poéticas, sobriedad formal, no reñida con la abundancia expresiva, y densidad semántica, produce una tensión rítmica de tipo sintáctico-semántico peculiar. La primera de ellas, acción de poda, de efecto reductor, de signo negativo, acelera la lectura, lanza al lector hacia adelante, en línea recta, apartándolo de desviaciones secundarias; la segunda, acción de acumulación, de efecto enriquecedor, de signo positivo, exige una lectura atenta, reposada, que permita captar el sentido concentrado en cada palabra. En la poesía de Lizardi, el equilibrio provisional operado por esta tension dinámica, se rompe a favor de la segunda fuerza; el ritmo léxico-semántico domina al ritmo sintáctico, la concentración de sentido determina el ritmo de los poemas, y apenas existen elementos léxicos que ofrezcan descanso a la atención receptora del lector.

En el análisis de los aspectos morfosintácticos destacamos los procedimientos de reducción, las técnicas de elipsis, y en el terreno del léxico subrayamos la condensación semántica configurada en isotopías elaboradas a partir de nombres, adjetivos y verbos relevantes en el poemario.

1.- LA PRÁCTICA DE LA ELIPSIS

Tomamos la elipsis en sentido general, como supresión de palabras o elementos morfosintácticos que serían necesarios para la plenitud de la construcción oracional, de forma que las palabras o componentes realmente expresados en el texto resultan suficientes para una comprensión libre de oscuridades y de dudas (1). Este recurso amplio adopta diversas formas concretas que tratamos de examinar en los poemas de Lizardi.

La elipsis no supone ruptura de las normas de la gramática, sino aprovechamiento de los recursos de la lengua para eliminar aquellos elementos que el pensamiento puede suplir sin dificultad. Por medio de estos recursos, se dejan de utilizar ciertos niveles de redundancia, habituales en la lengua, con una clara intención poética de búsqueda de densidad semántica. El límite de la reducción lo marca la comprensión; si la elipsis se lleva hasta el punto de impedir o dificultar notablemente la comprensión, puede resultar exagerada, desmedida.

Analizamos los procedimientos de elipsis en torno a varios de los componentes básicos, nucleares, de la oración.

1.1. LA CONSTRUCCIÓN NOMINAL

El nombre es la categoría gramatical más frecuente en la poesía de Biotz-begietan. Como núcleo del sintagma nominal, constituye la base esencial de la mayoría de los sintag-

(1) P. Fontanier, Les figures du discours, París, Flammarion, 1977, p.305.

mas "Nor" (sujeto y complemento) y "Nork" (sujeto), y a través del sintagma nominal participa en la configuración de numerosos sintagmas complementos del nombre y de abundantes complementos del verbo, al recibir los diversos morfemas de la declinación.

El poemario Biotz-begietan consta de alrededor de 5.280 vocablos (1), que distribuidos por categorías gramaticales dan el siguiente resultado global medio:

. Nombre	=	38 %
. Adjetivo	=	8 %
. Verbo	=	25 %
. Otras categorías	=	24 %
. Vocablos no computados	=	5 % (2)

---

(1) Contabilizamos los vocablos que integran el cuerpo de los poemas, no los títulos, subtítulos, dedicatorias y notas. Para el cómputo tomamos el vocablo como conjunto gráfico de letras comprendido entre dos espacios blancos o entre guión de composición y espacio blanco; salvo en algún caso esporádico, "ibiltze'aal-uken" por ejemplo, no consideramos el apóstrofo como límite de vocablo. Podríamos haber escogido otro criterio y, basándonos en concepciones más amplias de la palabra, considerar como una sola construcciones del tipo de "ordu bete", bein eta berriz", etc., o verbos en forma perifrástica como "urbiltzen natzaio". Sin embargo, prescindiendo de distinciones y matizaciones a las que nos deberían llevar algunas variaciones ortográficas del poemario ("dar-dar"/"dardar", "sort-ogea"/"sortoge", "parre-antxa"/"parreantxa", etc.) y conceptos gramaticales más aquilatados, optamos por esta forma de cómputo que, aunque discutible, es simple, clara y suficiente para nuestro objetivo de análisis poético.

(2) Los tantos por ciento son aproximativos, no de una exactitud total. En algunos casos, la opción por una u otra categoría es discutible o, al menos, caben distintas elecciones; por otro lado, hemos preferido no clasificar algunos vocablos, un 5 % del total, integrado en su mayoría por formas compuestas en las que los componentes no pertenecen a la misma categoría o no coinciden con la categoría correspondiente al resultado de la composición. Pero nuestra aproximación es suficientemente rigurosa, no permite variaciones notables y basta, en su globalidad, para revelar las grandes líneas de distribución de las categorías gramaticales en el léxico del poemario.

Dentro del nombre, la proporción oscila según los poemas desde un máximo de 55 % (IZ) a un mínimo de 31 % (AG); en el adjetivo, desde un 12 % (EU) a un 4,5 % (OI); en el verbo, desde un 31 % (AS) a un 15,5 % (BU). En el apartado correspondiente a cada categoría exponemos otros datos complementarios.

Esta superioridad proporcional del nombre no es, por sí misma, un rasgo poético claramente relevante, específico. El nombre es la categoría gramatical más abundante en euskara; cualquier diccionario lo demuestra. Aunque carecemos de estudios sobre el tema, se puede asegurar que el nombre es categoría más o menos dominante en numerosos tipos de discurso actualizado: poesía no narrativa, descripción, narración íntimo-reflexiva, ensayo, etc. No es por lo tanto un rasgo peculiar, exclusivo, de la poesía de Lizardi, sino un factor común que entra dentro de lo habitual y previsible. En este sentido, lo que sí se puede resaltar es que su poesía se sitúa en el tipo de discurso marcado por la preeminencia del nombre. Además de esta reflexión general, lo que sí puede resultar específico es el nivel de frecuencia del nombre, pero al carecer de estadísticas que nos permitan establecer una comparación, abandonamos el intento comparativo. Ahora bien, esa especificidad que buscamos puede residir también no sólo en la cantidad nominal, en el volumen nominal absoluto, sino también en el modo de utilización del nombre, y esto sí que es susceptible de análisis.

El nombre es pieza clave del edificio de la poesía lizardiana. De los veintiún títulos incluidos en su poemario Biotz-begietan, diecisiete están conformados alrededor del nombre, como sintagma nominal "Nor": sintagmas que expresan directamente un objeto, "Mendi-gaña", un ser vivo, "Paris'ko txolarrea", o una experiencia vivida y sentida, "Xabiertxo'ren eriotza". Son títulos nominales, esenciales, estáticos, que expresan el tema o asunto del poema, el aspecto de la realidad que el poema intenta describir, penetrar o revivir. Incluso

poemas de matiz narrativo, como "Oia", aparecen titulados de forma no activa sino estática. El título "Bultzi-leiotik", en forma de complemento verbal, aunque deja entrever un mayor dinamismo, puede ser asimilado al grupo de títulos básicamente nominales. En "Biotzean min dut" y "Bizia lo", el nombre ocupa un lugar importante, pues el verbo de ambos se puede considerar como una locución verbal compuesta de nombre y de verbo de matiz copulativo con reducido contenido semántico, "min dut" en el primer título y, reconstruyendo el posible verbo elidido, "lo (dago)" en el segundo. La única palabra del título "Agur!", de entonación exclamativa, es, en realidad, un nombre utilizado como interjección de despedida o saludo, especie de oración equivalente elípticamente a otra que expresa la misma idea. Como vemos, por lo tanto, plena o indirectamente, el nombre es protagonista en los títulos de los poemas.

Este significativo predominio del nombre en este componente paratextual de los poemas, se manifiesta también en el cuerpo de las composiciones. Esta presencia del nombre es particularmente perceptible en segmentos construidos según un estilo claramente nominal, en vocativos y en exclamaciones ponderativas. Ejemplo de trozos poéticos en estilo nominal son la primera estrofa del poema OI, la última de NE, las dos primeras de BU, la inicial del poema AG, etc., o segmentos de menor extensión estrófica como

Larreko zezena, oianeko basauntza,
odeietako txoriak... Oro gizonak eiza... (ZU)

Atsedenaren eliz, zutoiz bete,
osto-pillo ta izar izunak abe (BA)

Abundan estrofas formadas por elementos nominales yuxtapuestos, como, por ejemplo, en varias estrofas del poema AL, y destaca esta estructura morfosintáctica en el poema EU, en el que seis estrofas encierran fragmentos de corte enteramente nominal, según se ve en

Iri nagusi, giza-erlauntza:
zorapenezko aruntz-onuntza,
sumabearra, yakintza,
sal-eros ekurugaitza,
gure elkar-indarrak itzuli bitza!

Los numerosos vocativos insertados por el poeta en sus versos, las abundantes invocaciones o apelativos dirigidos de forma directa a objetos o seres asumidos en el poema, contribuyen a este efecto sustantivador. Vocativos como **aiskide urruna, / (...) mendi maitea** (ME), **amatxo maite** (ZE), **Nekazari** (BU), **Txolarretxo, txolarre** (PA), **Zumezko otartxoa** (OT), **Oroitzezko lore,/ laztan biotzeko** (OT), **Yaun errukiorra** (AG), **Sagasti berri, sagasti zuri** (SA), **nere Maiteder** (EU), **Nire Tabor-mendi** (AS), **Yondone goiaingeru / garalle goitarra** (IZ), etc., confieren a los poemas un peso sustancial, mantienen constante la presencia de entidades, criaturas, personas, designadas por los nombres respectivos.

Lizardi intercala exclamaciones con profusión. Aunque son diversos los sentimientos expresados en ellas, invitación o deseo, por ejemplo, **Begi eder-goseok, / ase zakidate!** (NE), gran parte de ellos son de tipo ponderativo, valorativo de una realidad, de una situación, y se construyen en torno a un sustantivo. En el poema AL, contamos casi cuarenta exclamaciones; de ellas once están formadas sobre base nominal, son un sintagma nominal exclamativo, y en una sola estrofa se acumulan cuatro:

Bero gozoa! Yantoki alez betea!
Laztan eztiak goizean!...
Agur, agur!... Oi! Eriotz-aurrean,
etsipenaren nekea!

Y no faltan en los restantes poemas: **Oi, udaberri goizez / mendiaren gallurra!... / Oi, aren ametsezko / zorakortasuna!...** (ME), **Aren dardar amea... / Aren par gozoa!**

(NE), **Oi, ene lur nerea!...** (BU), **Bizi-erditze zoragarri!** (SA), **Urte yoanen zitala!** (AS), **Bakarte yaungoikozkoa!** EU), etc.

De todas formas, las construcciones nominales más llamativas son aquellas conformadas con el nombre y el artículo, **Leioa. Kaiola, bertan** (AL), **Negua.** (AL), o, incluso de una manera más desnuda, con el nombre solo, **Izotz-ondo.** (IZ).

1.2. LA COMPOSICIÓN

La composición léxica ofrece un terreno muy apropiado para la inserción de segmentos nominales en el poema, a la vez que permite desarrollar los recursos de la elipsis. Lizardi usa este sistema de formación léxica con relativa abundancia. En la composición, dentro de nuestro análisis poético, nos interesa destacar aquellos rasgos que son relevantes para el desarrollo del poema y en particular los dos efectos que hemos asumido para este capítulo: efectos de elipsis y de condensación. Aquí atendemos principalmente a los aspectos morfosintácticos y dejamos para más adelante el análisis de los rasgos semánticos.

La composición, por su frecuente recurso a la elipsis, es un instrumento apropiado para una poesía, como la lizardiana, en la que se busca eliminar elementos innecesarios. Entendemos por composición la formación de unidades semánticas por medio de elementos léxicos que pueden funcionar con autonomía propia, es decir, por medio de lexemas de contenido pleno. Sin entrar en precisiones mayores y más rigurosas, más que juzgar la corrección en el uso del guión o valorar el mayor o menor acierto en la gramaticalidad de los resultados, nos interesa específicamente destacar el hecho mismo de la elipsis, la frecuencia de su aplicación y las consecuencias que acarrea en la práctica poética.

Admitiendo un margen de variación, debido al criterio adoptado en la delimitación de la composición, campo no siempre fácil de determinar, y dejando de lado diversas formas constituidas por mero enlace ortográfico, **aal-dago**, **ote-dut**, **bizkortu-ezkero**, **zer dala-ta**, etc., así como construcciones adverbiales como **non-nai**, **nora-nai**, etc., o unos pocos sintagmas de tipo posposicional en los que el primer componente lleva su sufijo y no existe enlace gráfico alguno, **egatzeko diña**, **lañoz gora**, **astiaren yabe**, etc., encontramos en Biotz-begietan algo más de quinientos casos de composición, más exactamente, unos quinientos diez: alrededor de ciento cuarenta en los que los distintos componentes se unen directamente en un mismo vocablo, **urloa**, unos trescientos cincuenta en los que la unión se expresa gráficamente por el guión, **aur-kezka**, y unos veinte sin enlace gráfico alguno, **Andre Lurrak**, **buru gañean**.

Dentro de este conjunto, unas doscientas veinte unidades son claramente compuestas, **besalagun**, **oin-otsa**, y el resto corresponde a estructuras que se pueden considerar como composición impropiamente dicha o como formas más o menos próximas a la composición (1): unas setenta yuxtaposiciones, **gizagaxoa**, **illun-nabar**; unas sesenta formas con sufijo del tipo "-gai", "-zale", "-gabe", "-dun", "-gaitz", "-bera", etc., **kabigai**, **su-bera**; unas sesenta formas de corte posposicional con "gain", "oste", "alde", etc., **mendi-gaña**, **leio-ostean**; unas quince formas por repetición del mismo componente, **luze-luze**; unas diez onomatopeyas de tipo repetitivo, **dar-dar**; unas quince aposiciones especificativas, **Eguzki erregeri**; y el resto constituido por formas diversas, en particular locuciones o perífrasis verbales como **par-zegioten**, **ezin-agortuzko**, **loerazle**, **galerazi-billa**, **berrikusi-naiez**.

---

(1) Cf. L. Villasante, Palabras vascas compuestas y derivadas, Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1974, pp. 12-31; M. Azkarate, "Euskal konposizioaren inguruan" in Euskera, XXXI, 1986(1), pp. 171-175.

Pero en este terreno, repetimos, más que elucidar si se trata propia o impropiamente de composición, buscamos examinar el uso de la elipsis. Aunque no siempre resulta cómodo decidir si existe o no elisión, o descubrir, caso de que exista, el o los elementos elididos, dentro de los aproximadamente quinientos casos de composición recogidos, hallamos, al menos, unas trescientas cincuenta unidades en las que se puede observar claramente algún tipo de elipsis, **sutondoan**, **lur-yauregia**. En el resto, o hay ausencia clara de elipsis, **neskazar**, **ager-arazi**, **dagigun-arraun**, o no se nos hace fácil el descubrirla, si existe. Y es ese conjunto de, al menos, trescientas cincuenta unidades de composición propia o impropia con elipsis el que nos interesa como rasgo de la poesía lizardiana.

No todas las elipsis son creación o utilización nueva del poeta; no en todos los casos se da eliminación de elementos en contextos inéditos. Lizardi utiliza formas compuestas ya habituales, fijadas, en la lengua, en las que la elipsis ha dejado de hacer sentir, total o parcialmente, su efecto específico, como **illobia**, **otalorea**, **bide-ertzeko**, **negar-aran**, **odol-tantoak**, **elur-malutak**, **otz-ikara**, etc.; pero lleva también la composición elíptica a numerosas unidades que seguramente no han sido nunca hasta él, o lo han sido con escasa frecuencia, utilizadas en la escritura, particularmente en la poesía, como **urloa**, **sortoge**, **oskai**, **adi-yauregia**, **barru-muñeko**, **zarpildu-itzalia**, **yai-ostoa**, etc.

Lizardi poda diversos sufijos pertenecientes al primer elemento de la composición. El sufijo más elidido es el genitivo "-en", **matsondoa**, **artaburua**, **pakezale**, **euri-otsa**, **ille-urdintze**, **marrubi-lapur**, etc., que desaparece en muchas formas de tipo posposicional, **eriotz-aurrean**, **seaska-aldean**, **elur-gañean**, etc. Es frecuente también la eliminación del sufijo "-ko", **basauntza**, **goiaingeru**, **negu-gaua**, etc., de forma que la elipsis más abundante es la de las dos terminaciones utilizadas en la formación del complemento del nombre. En

otras formas compuestas desaparecen el sufijo "-zko", **zillar-begiak**, **lur-yauregia**, etc., y el sufijo "-tako" o la forma "den", **yoan-elurte**, **lerregin-arrotza**, **loak ar-basoan**, **lurrak irentsi-lagunak**, etc. También se elimina la conjunción "eta", **gorabera**, **sal-eros**, **izu-ikara**, **zuaitz-soroak**, etc., terminaciones como "-ik" en las formas con el sufijo "-gabe", **poz-gabeak**, **odol-gabez**, etc., y otros. A veces, el poeta llega a enlazar tres componentes, unos diez casos, con dos enlaces en los que en ocasiones aparece la elipsis en uno solo, **berriz-yaio-poza**, pero casi siempre en los dos, **ler-gabe-lore**, **poz-oñaze-kateak**, **maitasun-edermen-zitu**, etc.

Esto no significa que el poeta elimine siempre estos sufijos, pero la tendencia se dirige hacia su reducción. Encontramos algunas alternancias significativas como **lur-yauregiko** (ON), pero **lurrezko yauregi-atean** (SA), **elkarren maitari** (OT), pero **elkar-ordañaren** (AG), o formas sin partitivo como **azkengabea** (AL) o **baztergabea** (XA), pero **zotiñik-gabeko** (BI).

La composición, tanto la que utiliza la elipsis como la que no la utiliza, es factor de potenciación del nombre. De las aproximadamente quinientas formas compuestas, unas trescientas cuarenta dan como resultado un nombre, en los diversos casos de la declinación. Estos nombres se conforman sobre todo como unión de nombre-nombre, **kafetxean**, **gizalaba**, **aize-zotin**, etc., y, a veces, de nombre-adjetivo, **txolarre**, **gizandi**, etc., nombre y sufijo o posposición, **zaldun**, **arnaskai**, **burni-tartetik**, etc., o de otros, **yantoki**, **yoan-elurte**, **azken-Meza**, **ler-gabe-lore**, etc.

1.3. EL ARTÍCULO

La normativa sobre el empleo del artículo no es siempre totalmente precisa. Existen estructuras en las que la regla establece de forma estricta y preceptiva la necesidad de su uso u omisión (1). Pero, por otro lado, se dan construcciones en las que no es fácil señalar leyes exactas, válidas para todos los casos, ya que los dialectos, la época, el tipo de habla, el contexto, el uso personal, otc., originan excepciones y variantes abundantes (2).

Lizardi tiende a prescindir del artículo en ciertos puntos de su discurso poético (3). Mediante la eliminación del determinante definido en sintagmas nominales o adjetivos que exigen su presencia o en los que su inserción es, digámoslo así, optativa, configura nuevos segmentos poéticos marcados por la elipsis y la preeminencia de elementos nominales.

Los nombres propios, correspondientes a un único ser, ya de por sí determinados, no tienen necesidad del artículo. Así, la utilización de nombres de persona o de lugar como **Onuzki**, **Ikar**, **Xabiertxo**, **Txindoki**, etc., entra dentro de lo habitual y normativo. Lo que sí es relevante, sin embargo, es

---

(1) Cf., entre otros, Orixe, "Muga-itz edo Artikulua euskeraz" in Euzko-Gogoa, I, Otsailla-1950, pp. 15-16; P. Lafitte, Grammaire basque, Donostia, Elkar, 1974, pp. 68-74; Euskaltzaindia, Euskal Gramatika. Lehen urratsak-I, Iruñea, 1985, pp. 130-134.

(2) Cf., por ejemplo, en la mencionada Euskal Gramatika. Lehen urratsak-I, pp. 255-268.

(3) Lo han señalado, entre otros, J. Ariztimuño, op. cit., vol. 3, p. 147; Orixe, "Muga-itz edo Artikulua euskeraz", art. cit.; I. Sarasola, "Lizardiren poemagintzaren alde formalen estudio batetarako", art. cit., pp. 960-961; L. Otaegi, "Lizardiren poetikaz" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 41-43; A. Zelaieta, "Orixe eta Arana Goiriren eragina Lizardirengan", ibidem, p. 31.

que nombres normalmente utilizados como comunes, aplicados a concreciones de realidades abstractas, sean empleados en forma individual, personificada, escritos con mayúscula y sin artículo. Son seres pertenecientes, principalmente, al mundo natural: **Euri, Udaberri , Baso, Itzal, Urretxindor, Orril,** etc. También son tratadas sin determinante otras entidades que, aunque normalmente se consideran como nombres comunes, en realidad corresponden a un único ser: **iguzki, erio, nere eder** (aplicada al euskara), **errege** (referida al sol) en **Eguzki erregeri eskeñiak** (BA), etc. El aspecto más sobresaliente de este último dato lo constituye la personificación, la individualización, de dichos seres; la supresión del determinante es una consecuencia exigida.

Entra, así mismo, dentro de lo normativo la ausencia del artículo en estructuras que incluyen un numeral indefinido, **aunitz argi** (BI), **Orrenbeste neke** (OI), ciertos interrogativos indefinidos, **zein giro izaki** (SA), etc. Hasta aquí, y otros casos que no tratamos de agotar, la omisión del artículo es esperada, preceptiva, y no es propiamente relevante en sí misma, aunque puede serlo por el lugar del poema en el que se sitúa.

Pero se dan otros contextos que no imponen una normativa rígida en la utilización del artículo, sino que posibilitan un uso facultativo; en ellos cabe esperar o no la aparición del determinante. Hallamos que en varios de estos casos, cuya especificidad y pormenorización gramatical no es objetivo de este trabajo, Lizardi tiende a eliminar el artículo.

En las enumeraciones, solamente inserta el determinante artículo en el último elemento de la serie, esté formada por dos, **esku ta aunditasuna** (ME), **bustibide ta zimaurkigaia** (ZU), **ille-urdintze ta aguretzea** (ZU), etc., o más componentes, **Arto musker, / mendi, baserri zaarrak** (BU), **soro, sagar, mendiak** (BU), **ibai, mendi, baso, zelai,/ ta udaren urrea** (AL), etc.

Son numerosas, al menos más de cincuenta, las estructuras en forma de complemento predicativo carentes de artículo, sintagmas verbales formados con un verbo de enlace copulativo o neutro. En algunos de estos casos la omisión del artículo es habitualmente normativa, como en los complementos predicativos, algunos de tipo adverbial, siguientes: **yakide ninduken** (AG), **nagusi dukan** (IZ), **itxaro-kabi biur dan** (BI), **besalagun dakar** (AS), **marrubi-lapur nenkusanetan** (AS), **bare-ozkarbi zegoen** (ZE), etc. En otros, sin embargo, la regla no es tan estricta, pero el poeta opta por el sintagma indeterminado. Así, con el verbo explícito, **errukarri aiz** (AL), **alper eder den** (ON), **burni-meatz iduri** (ON), etc., o con el verbo implícito, elidido, **noizbait orlegi, gaur nabar basoa** (ON), **leen eze** (ON), **betidanik, eskale labur, emalle eder** (ZU), etc.

Próximas a estas construcciones predicativas se pueden situar formas de tipo graduativo, en las que cabe suponer un verbo de sentido copulativo: **zergatik gaur ain uts?** (OT), **ta ain illaun** (BI), **gaur ain estu, gaur ain gabe** (AS), **i bezain eder** (EU), etc.

Si dejamos el campo de la supresión normativa y del empleo opcional, y, pasando por alto otras construcciones menos frecuentes, entramos en el terreno del uso habitual o preceptivo, encontramos que Lizardi, a veces, omite el artículo en contextos en los que la práctica ampliamente general lo utiliza e incluso en aquellos en que la normativa gramatical lo exige. Sintagmas que requieren artículo aparecen sin él. Títulos como "Aldakeri", "Baso itzal", "Gure mintzo", "Ondargorri" o "Sagar-lore", o subtítulos como "Loreil-bete", "Larre-lore", "Bidaztiar-dei", etc., están configurados en forma indeterminada, acaso por basarse en una individualización atribuible a los conceptos expresados, a una generalización de los conceptos, o, simplemente, a un deseo de expresar el título de forma limpia y clara (1).

---

(1) Las traducciones castellanas de los títulos muestran esa misma tendencia: "Veleidad", "Bosque umbrío", "Habla nuestra", etc., diferentes de "La cama", "El cestillo vacío". Sin embargo, otros que en euskara llevan artículo, en la traducción se expresan sin él, "Cumbre de montaña", "Muerte de Xabiertxo". En general, los títulos de la traducción castellana prescinden del artículo.

Además de los títulos, encontramos alguna enumeración en la que ninguno de los componentes lleva artículo, **bizidun, landare, aitz eta soro** (BA), y casos en los que el objeto directo complemento carece de él, como en

nork zeren saria ekardazute:
batak itxaro, besteak berbizte;
irugarrenak bizitza-indar bete. (ON)

agi gai adirazteko
gizaki guzien alderdi ta asmo. (EU)

En el primer ejemplo, la omisión del artículo puede estar relacionada con una intención de personalización o inclusión generalizadora de diversos conceptos (1). En los restantes, como vamos a ver, la razón puede ser la rima. Otros casos de eliminación abrupta del artículo aparecen en **Izotzondo.** (IZ), **non-nai euskel-oiartzun / ortzi-mugaraño** (IZ),etc.

En diversas exclamaciones simples también practica la elipsis del artículo: **Errukarri!** (AS), **Bizi-erditze zoragarri!** (SA), **aren eztizko irriparre!** (AS), **aren ezpañen / parreantxa gozo** (IZ), etc. En los vocativos, apelaciones en apóstrofe a los seres a los que el poeta se dirige, se advierte a menudo la ausencia del determinante: **amatxo maite** (ZE), **Nekazari, / gizandi bat iduri** (BU), **sagasti berri** (SA), **arizti** (BA), **andereño otxan** (BA), **Nire Tabor-mendi** (AS), etc. El vocativo, en ocasiones, se enmarca dentro de una expresión exclamativa: **gorputz ximur maite!** (BI), **gorputz xaar!** (BI), **Oi, lur, oi, lur!** (BU), etc. A veces, el vocativo, o la serie de vocativos seguidos, viene completado por una aposición, y es sólo esta última la única portadora del artículo: **Adiskide laztan, eun bider gaxoa** (AG), **Sagasti berri, sagasti zuri / inguma-atsegintokia iduri, / elurte arian geldia!** (SA), etc.

---

(1) Estas son dos de las razones que Orixe, en el mencionado artículo, ve para la supresión del determinante: "6'garrena: Zerbait nortzen dugularik (cuando personificamos cosas) (...) 7'garrena: Lenengo arau ortan sar ere daiteke muga-kentze, guzitaratze edo dalako "generalización".

Otras veces, en esta construcción vocativo-apositiva, no aparece el artículo en ninguna posición: **Uda!, gar zoragarri, suzko itsaso** (BA), **Izotz-ondoko iguzki / neguaren parre** (IZ), **Itzal!, Baso-ren ume yaukal** (BA), **Bourse-ko iskanbilla / (gizon zoro batzarre)** (PA), etc.; tampoco en estas estrofas con formas apostrófico aposicionales sin artículo:

Neguz untzi lirain, laño-gañean,
Txindoki!, orain agokit aurrean,
goriak astundu-tantai arrizko,
beeari iñoiz baño errotuago. (BA)

Atsedenaren eliz, zutoiz bete,
osto-pillo ta izar izunak abe:
ta i bertan oianeko yaupaleme... (BA)

Es evidente la tendencia de Lizardi a la omisión o reducción del uso del artículo, incluso hasta más allá de los límites de la normativa habitual. Sin embargo, no se trata de una transgresión usual, sino de una inclinación. Queremos decir que en su poesía se da una alternancia entre utilización y supresión del artículo. Hallamos su uso en las mismas estructuras en las que hemos destacado su eliminación. Aunque suprime el artículo en unos títulos, lo emplea en otros, "Otartxo utsa", "Mendi-gaña", etc., y otro tanto sucecede en los nombres propios, como por ejemplo en **Aldiak** (AL). Son más los vocativos con artículo que sin él, **adiskide urruna** (ME), **mendigaña** (ME), **irakurle maitea** (OI), **ene laguna** (AL), **gurazko aberria** (BU), **Yaun errukiorra** (AG), **mintzo yoria** (EU), **izkuntza larrekoa** (EU), etc.; o como en esta estrofa en vocativo,

Aberriaren abots eztia,
gogamenaren ezkon xuria:
(...)
atorkit geldi-geldia (EU)

que, como la primera de OI, contrasta con la inicial de AG, libre de artículos:

Adiskide kuttun, lagun zorigabe,
azpildu-gabeko biotzaren yabe,
onerako zabal, ederrak su-bera:
atorkit, Onuzki, gaur oroimenera!

El artículo aparece en las exclamaciones, **bero gozoa!** (AL), **illuntze beldurgarria!** (AL), **Adi-yauregia!**(AG), etc.; con formas graduativas, **bezin maitea** (XA), **bezin ariña** (BI), **ez bezin autsia** (ON), **orrein ederra delarik** (ZE), **ain motza dala** (AL), etc.; en formas verbales como **negu-gaua iduri** (BI), **itsasoa iduri** (BIZ), **margoz, bikaña; eztarriz, abeslaria** (AL), etc.; en aposiciones, **Yondone goiaingeru / garalle goitarra** (IZ) , que contrasta, por ejemplo, con **Bai-bainun amona xaar bat / zazpi begiko baratzai** (AS), etc.

Esta alternancia en el uso del artículo es sobre todo sorpresiva en casos en los que no se trata solamente de idéntica estructura gramatical, sino que además coinciden las mismas palabras. Hallamos numerosas alternancias, o vacilaciones, de la misma palabra, en idéntica estructura; unas veces con determinante, otras sin él. Se da en nombres propios,

Basoa ta Itzala (OT)
Baso-ren ume yaukal (BA)

Zertan bear dut yakin Itzala (SA)
Itzal dudala laguntzalle lerden (ON)

ikus ezpaitut Udaberri (SA)
Igan dik sort-ogea Udaberriak! (SA)

Gallurrera igoa dugu Iguzkia (BA)
Eguzki nondik sar atsedenean... (ON)

baititu iguzkiak (IZ)
izozpetik iguzkik (IZ)

ta aal-bezat, Yaun, otoi, besarka negarrez (AG)
Ikus bezat, Yauna, bein ta berriro (ON)

Amonatxo! Bakarrik (BI)
Agur, amonatxoa! (BI)

etc.

y en vocativos y exclamaciones,

otoi, mendi maitea (ME)
dalarik, amatxo maite (ZE)

iri begira, sagastia... (SA)
sagasti, iretzat; bereizki bai'au (SA)

Goruntz egik, biotza (BI)
enegan, biotz! (BI)

Errukarria! (AL)
Errukarri! (AS)

Oi, zein dan ituna (ON)
O, zein aizen eder loa (BIZ)

etc.

Es decir, de nuevo nos encontramos ante un aprovechamiento de una norma gramatical y de una cierta ruptura de la norma, pero de forma moderada; una renovación, pero dentro de unos límites. El poeta practica una alternancia de lo nuevo con la forma tradicional y normativa; una liberación de reglas rígidas, pero dentro de unos cauces, sin ruptura excesiva. De todas formas, sería preciso un estudio del uso y elipsis del

artículo en la poesía de su generación para calibrar hasta qué punto se puede hablar de tradición, norma o ruptura en este aspecto de la poesía de Lizardi.

Para comprender qué es lo que el poeta pretende con esta elipsis, no solamente se debe tomar en cuenta como pertinente la omisión que rompe con la norma gramatical o con el uso general, sino también la elipsis facultativa. La elisión del artículo sirve para la obtención de la rima y hasta de una rima rica y sorpresiva como, por ejemplo, en :

Paris'ko txolarrea:
zertan aiz berezi
(...)
Azalez, soin-arrea;
barrenez, biurri (PA)

Sor zait barruan larrera-miña;
ta, aspaldi ez-ta, mendi-aldi.
(...)
bularra asetuz noan geldi. (SA)

Lekaro zabal lurraren gerri,
ondardi kixkal eriogarri:
bidazti-begiek sarri
aidean baso ta iturri:
bertarañokoan ondarra gorri! (EU)

Kanta ditzagun ango gau luze,
ango illun-nabar su gorriz bete (EU)

agi gai adirazteko
gizaki guzien alderdi ta asmo (EU)

Izotz-ondoko iguzki,
neguaren parre:
olerkariak noizpait
iri goratzarre.

Emeki duk itxaroz
piztu garai-larre:
udaberri-lamiak
larreon batzarre. (IZ)

Ene leozpetu yare-berri,
eusko orok zaitzagu miñen eztigarri (GU)

Pero no es la rima, aunque sea un efecto notable, la única razón para la elipsis del artículo. Existen también otras razones, pues la opción por el sintagma indeterminado sin artículo se da no solamente en el final del verso sino también en su interior. La supresión del artículo se sitúa en el marco más amplio de la elipsis general, en la línea de la concisión, dentro de la eliminación consciente de elementos redundantes. Creemos que la supresión del artículo tiene como objetivo general fundamental la eliminación de un componente cuya presencia no es necesaria en el texto poético. La obtención de la rima es una meta poética más bien ocasional, concreta y limitada. Lizardi opta por la poda del artículo en numerosos contextos ajenos a la rima: en exclamaciones, vocativos, enumeraciones, etc. En muchos de estos casos se advierte que el efecto pretendido no es la homofonía versal sino la supresión de un elemento sobrante, la potenciación de entidades nominales condensadas, la concentración de la sustancia expresiva, un intento de individualizar seres poéticamente privilegiados. Por si no fueran suficientes los ejemplos ya presentados, añadimos algunos más en los que la elipsis tiene lugar en el interior de la línea o al final de un verso no rimado: **Kanta nai, nai alper: mintzoa** (GU), **moltso zuri bat... Elur ez al-dan** (SA), **Zertan udalen dan igertzeko** (SA), **bidazti-zai eder: bai, alegia!** (BA), **Mitxeleta gorri, zarpil egoak** (ON), etc.

Dentro de este objetivo central, dentro de esta intención básica elíptica, comprobado que el recurso sirve a la rima, anotamos que , con la eliminación del artículo, Lizardi,

a veces, persigue también otro efecto: obtener la medida necesaria para los versos. Juega con la utilización-omisión del determinante para bien contar con una sílaba más, bien perder una sílaba y así lograr la medida apropiada al esquema métrico. Nos parece que ésta es la explicación más coherente para las frecuentes alternancias recogidas. Por medio de este recurso, en ocasiones, ajusta sus versos;objetivo, por otro lado, quizá, poéticamente el menos severo o exigente, por lo que supone de vacilación o ambigüedad en el uso del material lingüístico. Todos los versos, muchos como hemos visto, en los que la supresión del artículo cae fuera de la rima, y en especial los que encierran una alternancia de formas, son susceptibles de interpretarse según esta finalidad de ajuste métrico.

1.4. EL VERBO

La elevada frecuencia del elemento nominal se debe, entre otras razones, a la elipsis que afecta al verbo; la supresión de componentes verbales implica la aparición abundante del nombre como base de la frase poética. Por otro lado, la elipsis verbal es otro de los factores claves determinantes de la concisión característica de la poesía de Lizardi; por medio de ella el poeta sigue filtrando residuos, ganga, y recoge aquellos términos necesarios, expresivos, poéticamente valiosos. La elipsis de los elementos verbales se manifiesta de diversas formas en su poesía.

Un primer nivel de poda, de tipo morfológico, corresponde a la supresión del morfema verbal de participio en contextos en los que su presencia es exigida por la norma gramatical habitual. Lizardi prescinde de dicho morfema a veces en modos como el potencial, el subjuntivo o el imperativo, **ega lurreko seasketara** (XA), **Ara zuzen nazak** (BA), **aita**

dadin poztu (OT), **Ibil, txoriok, ta kanta alaiki** (SA), etc., que no lo utilizan, pero, otras veces, en estos mismos contextos, lo aplica, **sartu ditzadan** (OI), **apaindu zaitez** (EU), **aldatu beza** (AS), **esnatu nadi** (ON), **itzuli bitza** (EU), etc. Vista la alternancia, no sabemos, no lo hemos analizado, si la no aparición del morfema es debida a la competencia lingüística o información gramatical del poeta, o se trata de una elipsis semejante a la del resto de los casos. De todas formas, este rasgo no afecta al dato general de que Lizardi elimina el morfema participial en construcciones verbales que claramente lo precisan. Así, en el modo indicativo,donde ya es necesario el morfema, esta supresión se advierte alrededor de cincuenta casos, correspondiendo la mayoría al morfema "-tu", **eska zioten** (ZE), **bira ditut** (NE), **ixil zen** (ON), **Laztan du** (AS), **suma nuen** (GU), **Sor zait** (SA), etc., y unos pocos al morfema "-i", **ibil oi-diranak** (OI), **ikus dun** (AL), **t'ez eskein** (AG), etc. Los verbos más afectados por la elipsis son: "biur", "arki", "dei", "ikus" y "sar".

De nuevo, como en el caso del artículo, hallamos una alternancia de formas en contextos homólogos; no sólo en el marco de los modos que prescinden del morfema participial, **onetsi bitza** (XA)/ **bezat onets** (GU), sino también, lo cual es más significativo, en el modo indicativo y en otras formas impersonales que precisan del morfema participial. Dentro de este grupo merece destacarse el verbo "sartu", que aparece con morfema, **sartu du** (AL), incluso en imperativo, **Sartu, muttil ederrok** (XA), y sin morfema, **sar egin baitu** (SA), **Sar naun** (BA), **nondik sar atsedenean** (ON), **Sar eta...** (AS). Otras alternancias aparecen, por ejemplo, en **eldu zaik** (AL) / **beeraño el** (GU); **ez dut ixildu nai** (OI) / **ixil zen olerkari yaun Kilkerra** (ON); **biztu dio** (NE) / **berpiz lurpean dagona** (GU); **bertan gelditu** (AS) / **zaizka geldi** (BA); **Azpian duk ikusi** (ZU) / **ikus dun ori** (AL); etc.

Es decir, Lizardi utiliza la elipsis de otro morfema para los mismos objetivos que hemos señalado ya en la supresión del artículo: como licencia para la obtención de la rima, que llega a ser rica y original,

> **Ene!... zerk, ordea, zimur**
> **eragin ezpañei?... Ene!... nork lapur**
> **begien irriparrea?...** (AL)
>
> **Beste erpin musker bat or baita agiri,**
> **maldan-gora zaizka zuaitzak geldi** (BA)
>
> **geldiak gizendu, egonak goza;**
> **nagiak noizpait yalkiaraz bitza...** (BA)
>
> **Orra noizpait ere beeraño el,**
> **ta leotza arki dut ondoaren sabel** (GU)
>
> **Ipui zaarrak, atozte gogora!**
> **Atozte erregingai begizkoak zora!** (GU)

y como licencia para ajustar la medida de los versos, como parece desprenderse de las alternancias mencionadas, a las que añadimos una más: **agor-ezkeroz** (EU) / **bixkortu-ezkero** (IZ). En general, emplea esta supresión para el objetivo esencial de la elipsis: eliminar elementos redundantes que la lectura puede sustituir sin gran dificultad o que no son precisos para la comprensión. Comprobamos que la elipsis del morfema participial aumenta, se hace más decidida, a partir de los poemas fechados en 1930. Así, por ejemplo, en el poema AS, contamos hasta doce omisiones.

La supresión del auxiliar marca un segundo nivel en la elipsis verbal, pues, aunque ligado estrechamente al lexema verbal, ya no se trata de un mero sufijo sino de un vocablo, al menos gráficamente, independiente. Hallamos en los

poemas de Lizardi numerosas formas verbales que el poeta reduce al primer componente, de tipo impersonal, de la estructura perifrástica, callando el elemento auxiliar portador del morfema de tiempo y persona, normalmente fácil de identificar. En unos treinta casos, se trata de imperativos como **esan amatxo** (ZE), **Ez il, ez / arren, txikia!** (XA), **Ibil, txoriok** (SA), **Ene begiok ez so besteri** (SA), etc.; y en otros muchos, unos cincuenta, elipsis de auxiliar en diversos contextos verbales como **Yai ontako, geiago / nik bear!** (XA), **Amaika aldiz lurpera gizonek gizonak** (ZU), **Nik ez nai eguna / biurtzerik gau** (ON), **Aren argibidez ni yabetu** (GU), **yoan-elurte gaitzaren / ondarrak nabari** (BIZ), etc. En algunas ocasiones, unas quince, la elipsis del auxiliar se presenta en forma afín al zeugma, es decir, aparece expresamente una vez, pero se extiende de modo implícito, elidido, a una segunda proposición, **iturrietan / murgildu, ta ari dira** (XA), **Adatsa busti diot negarrez, / biotza berotu nerearen garrez** (GU), e incluso hasta a una tercera,

> **Udazkenak aulagotzen dit atsa,**
> **orbelak ozenagotzen oin-otsa,**
> **aldapak larriagotzen biotza...** (ON)

Con este tipo de supresión queda únicamente, además del morfema de aspecto, la sustancia léxica portada por la raíz verbal, el componente que lleva el significado pleno, y se prescinde de elementos en cierto modo accesorios, fácilmente accesibles. En un tercer nivel de elipsis, el más radical, el poeta llega a prescindir de todo rasgo verbal explícito, eliminando el verbo por completo.

En la poesía lizardiana son muchos los segmentos poéticos construidos sin verbo expreso. Salvo en los poemas YA y ZE, en todos los demás se encuentra algún tipo de elipsis verbal completa y clara. Ya hemos mencionado más arriba, al hablar de la frecuencia del nombre, la presencia de líneas

poéticas nominales enmarcadas en un apóstrofe vocativo o en una exclamación invocativa o ponderativa, **Non-nai aldiaren sitsa!** (AS); en ellas se observa la eliminación del verbo. Además de estos contextos, recogemos abundantes casos de elipsis verbal.

Como ya hemos indicado en el caso del auxiliar, a veces, la supresión del verbo se da en forma relacionada con el zeugma, alrededor de treinta ejemplos. Así, en **Lurra naigabez zegok, aizea zinkuruz** (ZU), **zurbil dauka arpegia,itzal begiak** (ON), **Eder aunagu, mintzo yoria, / eder, benetan, garoz yantzia** (EU),

Udalenak irria
oi-du zoro ozena;
udaak, aragikoia;
udazkenak, bena (IZ)

En estos casos, el verbo aparece por lo menos una vez, pero son muchos los puntos poéticos en los que un posible verbo ha quedado eliminado del discurso; al menos en unos ochenta cabe acoplarlo sin alterar en nada el texto. El contexto no permite siempre descubrir el verbo exacto; a veces, no es uno solo el único que puede ajustarse a un determinado eje sintagmático, sino que el eje paradigmático permite una amplia variación. Los verbos que en más ocasiones son susceptibles de acomodarse a frases ya constituidas son "izan", **ez ote naikoa / i izutzeko** (PA), **Betidanik, eskale labur, emalle eder** (ZU), "ukan"/"edun", **Begi-ogeak, nork sakon-askiak** (BA), **ark birbilloba, nik seme** (AS), y "egon", **Or pago bat, lerden aski** (BIZ), **bira ditut begiak, / bira, baña... iñon ez!** (NE). En estos mismos ejemplos, y en otros, pueden ajustarse también: "etorri", **muttiko bat guregana** (AS), "ikusi", **bidaztibegiek sarri / aidean baso ta iturri** (EU), "egin", **itsasoak orro** (BI), "artu", **berriro lor illauna / besoek** (BI), "entzun", **Atean euri-otsa / aize-zotin luzeak** (OI), etc. En algunas estrofas llegan a elidirse varios verbos con un efecto

particular de concisión apurada. En el poema IZ encontramos varias estrofas construidas así. En la que a continuación recogemos, indicando posibles verbos, a la elisión de estos se añade la inserción de formas únicamente sintéticas:

Ezker-alde Orexa,	(dago)
eskui, Altzo-muño;	(dago)
non-nai euskel-oiartzun	
ortzi-mugarraño...	(entzuten da)
Dabesadan, ibarrak	
lañotan daudeño!	
Dabesagun, lagunok:	
geroak ereño!	(ekarriko digu)

La supresión o, si se prefiere, la no utilización del verbo, podría producir pérdida de información, caída de la dinamicidad y energía poéticas, pero el discurso manifiesto, visible y audible, resulta suficiente. Los elementos patentes suplen a los recortados y expresan por sí mismos lo que el verbo podría indicar. El problema queda minimizado en verbos más bien neutros como "izan", "ukan"/"edun" o "egon". Pero incluso en el caso de verbos más plenamente semánticos, normalmente otros lexemas presentes poseen la suficiente carga significativa como para que el poeta pueda prescindir de ellos. Así, por poner un ejemplo, en la estrofa

Lekaro zabal lurraren gerri,
ondardi kixkal eriogarri:
bidazti-begiek sarri
aidean baso ta iturri:
bertarañokoan ondarra gorri! (EU)

las formas **lekaro, ondardi, bidazti-begiek, aidean**, etc., permiten suponer un "ikusi", y **bertarañokoan** un "aurkitu".

Con todo, en algunos momentos, se roza lo oscuro, se llega a dificultar algo la comprensión. Hay que hacer un cierto esfuerzo de ligazón, de sustitución, para comprender los versos

Aranak mailka daude
gorantza yarriak;
guzien ondarrean
laño urdin begiak (IZ)

Dejadas de lado las formas en las que los verbos "izan", "ukan"/"edun", "edin" y "ezan" funcionan no como auxiliares sino como verbos sintéticos, unos setenta casos de "izan", **Zenbat zerate, baña?** (XA), unos ochenta de "ukan"/ "edun" (más diez para las formas alocutivas de "izan"), **Goien urdiña nuan** (NE), y unos quince entre "edin" y"ezan", **lore sorta bekizu** (BI), y prescindiendo de los casos en los que algunos de estos mismos verbos van acompañados de participio, **katez loturik egona baita** (SA), **Gallurrera igoa dugu Iguzkia** (BA), encontramos en Biotz-begietan unas ciento noventa formas sintéticas que corresponden a veintinueve verbos diferentes. El más frecuente es "egon", con unas cincuenta apariciones.

El verbo sintético tiene como función específica la de expresar la acción o el estado desde el aspecto no perfecto y puntual. Muchas de las formas sintéticas incrustadas en los poemas de Lizardi son consecuencia necesaria de la opción del poeta por construir buena parte de su poesía como expresión de unas experiencias concretas, individuales y únicas,que, a menudo, se recogen en tiempo presente y que, sobre todo, se desarrollan dentro del aspecto imperfecto y puntual. La mayoría de estas formas no admiten alternancia con formas perifrásticas, no son sustituibles por ellas, **alakorik itsaso / barean ez dago** (NE), **dantza naasi bat dabilt** (BI), **nekez bainoa** (ON), **Nigana datoz, naasian...** (AS), etc. Aparecen, sin embargo, otras formas sintéticas que sí permiten una posible conmutación con construcciones perifrásticas. Son, en general, formas

que por su reducido uso en el lenguaje coloquial habitual, a menudo suelen ser sustituidas por otras estructuras perifrásticas equivalentes, o tenidas por equivalentes, que expresan el mismo, o aproximado, matiz verbal que la forma sintética. Así, por ejemplo, los imperativos **Ator!** (AL), **norbaitek lenbait-leen begi!** (EU); condicionales y potenciales como **gañikgain nenbilke** (ME), **onuntza banekar** (PA); e incluso formas en presente de indicativo que por su raro uso o por pertenecer a un entorno lingüístico histórico de creación léxica purista, a pesar de su claro aspecto inacabado y puntual, suelen ser utilizadas en la forma perifrástica, **Aberriarentzat damesgun** (GU), **Baña, zer dantzut?** (OI), **Aren parrea dadat** (IZ), etc.

No se puede negar que las formas sintéticas conllevan un claro rasgo de sobriedad; el nombre mismo con el que se las denomina, es suficientemente significativo. En las que hemos reunido dentro del primer grupo, las más numerosas, no se puede hablar precisamente de elipsis, pues la forma sintética es específica, necesaria, no puede ser conmutada por la perifrástica y no se efectúa poda de elementos; en las del segundo grupo sí cabe hablar de elipsis o, más exactamente, de tendencia a escoger la forma más breve y expresiva. Pero tanto en unas como en otras, el hecho de que el verbo se concentre en un solo vocablo confiere a la frase y, a través de ella al poema, un profundo rasgo de brevedad y concisión.

1.5. LA APOSICIÓN

La elipsis se manifiesta no solamente en el nivel de las categorías gramaticales, sino también en la conexión de sintagmas, proposiciones y oraciones. Lizardi enlaza frecuentemente estas unidades por yuxtaposición, construcción que prescinde de los nexos de unión, aproxima los conceptos y consiguientemente efectúa una operación de condensación semántica.

Dentro de la yuxtaposición, la aposición es una estructura sintáctica que implica supresión de enlaces y sirve para destacar los elementos nominales, como expansión del sintagma nominal. Tanto la especificativa como la explicativa se basan en la yuxtaposición, pero es la segunda la que ahora más nos interesa por conllevar un claro recurso de elipsis; se eliminan partículas de tipo identificativo, verbos copulativos, enlaces relativos, sufijos de relación, etc., y se reduce la expresión al mínimo sintáctico. Es una construcción sintácticamente concisa y rítmicamente supone un corte y descenso de la entonación.

El molde más claro y directo es aquél en el que un nombre es complementado por otro, de forma que ambos conceptos o realidades quedan identificados yuxtapuestamente; el que va en aposición se sitúa entre comas y se prescinde de los elementos copulativos. Encontramos alrededor de treinta casos de este tipo de aposición, como por ejemplo:

yaun orail eder, legorteen aita (SA)

Bourse'ko iskanbilla
(gizon zoro batzarre) (PA)

Bai-bainun amona xaar bat
zazpi begiko baratzai (AS)

Hallamos otra estructura que, aunque más que como aposición debe ser considerada como apóstrofe vocativo prolongado, presenta una construcción claramente yuxtapuesta y guarda relación con este primer tipo de aposición que acabamos de señalar. La distinción entre aposición y vocativo es evidente (1):

Uda - suzko itsaso - baitut ibilli (ON)

---

(1) Cf. J. González Muela, Gramática de la poesía, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 84-86.

Uda!, gar zoragarri, suzko itsaso:
untzi geriza untan nai aut igaro... (BA)

Mientras en el primer verso **suzko itsaso** es una clara aposición nominal, complemento de **Uda**, en el segundo, el mismo sintagma es un vocativo, tercer apóstrofe dirigido al verano, prolongación yuxtapuesta de **Uda!**, ligado a un verbo en segunda persona. Recogemos una docena de vocativos prolongados yuxtapuestos, similares al que destacamos en los dos últimos versos. Entre ellos:

- Zer duk, eguzki orrek,
gure ederrena? (XA)

Itzal!, Baso-ren ume yaukal (BA)
Adiskide kuttun, lagun zorigabe (AG)

A estas cuarenta yuxtaposiciones nominales hemos de añadir algo más de cincuenta casos en los que el nombre se halla complementado en aposición, no ya por otro nombre, sino por un adjetivo o un participio adjetival. El adjetivo puede aparecer en solitario, **Baña, badu norbait - zoragarria -** (BA), o complementado,

Nondiko gezi zorrotza
bat-batez eldu zaik egan, biotza
yosteko guztiz zuzena?... (AL)

y el participio, estructura aposicional muy utilizada por Lizardi, dentro de una proposición nominalizada, como en

epelak ogetuta, ire kabia... (AL)

Gezur amesgarria,
lillurak sortua! (NE)

Arru-beetik errekak ots,
euriteak bulartua... (BIZ)

ate gorri zurezkoa,
euri zaarrek usteldua (AS)

Bazterrean ikus nerea,
ene ta asaben oarrezak botea... (GU)

Dentro de este grupo adjetival incluimos una transformación relevante de la estructura "nombre+adjetivo+bat". Lizardi utiliza algunas veces este sintagma en su disposición lineal neutra, **uri ixil bat** (BI), **malko ixil bat** (BI), **zuaitz berri bat** (AS), etc.; pero, en otras ocasiones, pasa a la estructura "nombre+bat, adjetivo" y destaca la construcción en aposición yuxtapuesta. El poeta no escribe "Lore gorri bat", "kabi uts bat", etc., sino

Lore bat, gorria (OT)
kabi bat, uts, urratua... (BIZ)
zauri bat, gordiña (BIZ)
Or pago bat, lerden-aski (BIZ)
ta goiz bat, zuriz yantzia (AL)

Masallean laztan bat,
eztiz betea (XA)

Zebillela, ats epel bat,
usaiez yoria (NE)

ondarreta bat du, soil eta gorri (ON)
Zuaitz bat, urtezua, lurrera botea... (ZU)

Vemos, por lo tanto, que la aposición en yuxtaposición permite la elipsis de algunos elementos. En la aposición "nombre+nombre" y en la aposición "nombre+adjetivo" se opta

por estructuras que prescinden de la utilización de posibles formas de verbo copulativo y del morfema de relativo "-en", "dana", "zerana", "aizena", "zana", etc., o, quizá, de otras conjunciones coordinadas explicativas como "alegia", "au da", "ots", etc. En la aposición con participio, el poeta opta por el no uso del morfema "-tako", ya que entre "Eguzki erregeri eskeñitako igaliak" e **igaliak / Eguzki erregeri eskeñiak** (BA) o entre "Goien ostoak xeetutako urdiña nuan" y **Goien urdiña nuan, / ostoak xeetua** (NE), escoge las segundas construcciones. Son menos pertinentes las formas con relativo, como **alper eder den Txitxarra** (ON) o **Bekusat sagasti gazte elurgiro, / udalen-sortoge dana** (ON), en las que no se utiliza la aposición, sino la forma completa con verbo copulativo y morfema de relativo, sin elipsis. Sin duda, las necesidades de la medida y de la rima influyen también directamente en la elección.

La elipsis se manifiesta también en la yuxtaposición operada con sintagmas y proposiciones incrustadas en la frase en forma de construcción absoluta o, al menos, semejante a ella. La aposición explicativa, al ir entre comas o pausas, participa ya en cierto modo de los rasgos de esta estructura, pero Lizardi emplea además, para expresar diversas circunstancias, sobre todo de modo, otros grupos gramaticales en forma de cláusula absoluta que manifiesta una cierta independencia sintáctica y entonacional, unida a la oración sin ningún tipo de enlace. No nos referimos principalmente a los numerosos sintagmas breves, casi siempre un solo vocablo, que el poeta acostumbra a enmarcar entre comas dentro de los versos, **Nor zetorkek, algaraz, / miñagotzera gure / malkuok?** (XA), **ez aldatortzu, uluka, / aize erruki-eza?** (BI), **untza dago oraindik, nagi, loretan** (ON), **Begiaz dut, alperrik,/ yo aren bidea** (NE), etc., por medio de los cuales Lizardi detalla las pausas de la lectura, marca puntos rítmicos y clarifica la disposición sintáctica de la frase. Consideramos, más bien, como construcción absoluta grupos gramaticales situados entre pausas, que constituyen una proposición en la que se supone una

forma verbal de participio o gerundio, o equivalente a ella, no expresada en el discurso, y que se une a la proposición principal por yuxtaposición. Entre los ejemplos recogidos en el poemario, destacan, junto a otras, las cinco construcciones seguidas de la estrofa final de AL:

> Leio-arrian yausi zan; lauso begiak,
> zutiturik errotxoak:
> beatzak biurri, zabal egoak,
> arroturik egakiak... (AL)
>
> Zuaitz lagunak begira agozkik ixilik,
> erroak dardarati, adaburua geldirik. (ZU)
>
> Begira non dedan, atarpean zai,
> gorputza sotilla, betartea arrai. (BA)
>
> amaika yoan ta bira
> egiñik igaz baitira,
> eskuan arpoia, soñean zira! (EU)
>
> Oin kolokak zuur, begiak yoran,
> zurubi biurrez, poliki ninyoan. (GU)
>
> etc.

Esta estructura, que participa de rasgos de la aposición y de la construcción absoluta, se une a la proposición principal por yuxtaposición y encierra algún tipo de elipsis. Se prescinde de elementos de enlace y no se utiliza una posible forma verbal que, por ejemplo, sí aparece en

> urrezko itsaso bebilt urduria,
> Itzal dudala laguntzalle lerden. (ON)

argi-leenenkia
egarri baitute,
arako urrezko zauria
izanik iturri. (BIZ)

Éstas son construcciones de tipo absoluto que no recurren a una posible conjunción "eta", pero que sí utilizan formas verbales como **dudala** o **izanik**.

1.6. LA YUXTAPOSICIÓN ORACIONAL

La yuxtaposición, tomada en sentido amplio, como unión asindética de dos elementos lingüísticos, aparece según hemos visto, en las series de sintagmas nominales, en las estrofas construidas con un claro estilo nominal y, sobre todo, en las estructuras aposicionales y absolutas.

Lizardi practica el enlace por yuxtaposición no sólo en el nivel de la unión de sintagmas, sino también en el de la unión de oraciones o de proposiciones dentro de una misma oración. Seguimos entendiendo el término "yuxtaposición" de forma amplia, y dentro de él situamos las oraciones propiamente yuxtapuestas, proposiciones que, enlazadas asindéticamente, constituyen un solo período, y, por semejanza, la sucesión de oraciones independientes, casi siempre simples, que, aunque no forman un único período, se hallan colocadas una tras otras integrando una serie continuada de frases adosadas sin nexo gramatical. En las primeras y, en cierto modo, en las segundas, se da algún tipo de elipsis.

Para enlazar proposiciones yuxtapuestas, yuxtapuestas en sentido estricto, el poeta utiliza preferentemente los dos puntos. Este signo de puntuación aparece con mucha frecuencia en sus poemas. A veces, no es más que el simple signo

gráfico que indica apertura del parlamento de algún personaje del poema, **Neskatxak: "Ega", dio** (AL); otras, marcan el inicio de una frase en apóstrofe dirigida por el poeta a algún sujeto del enunciado poético que previamente ha sido mencionado en forma de vocativo, **Amona, zatozkit, otoi: / billoba laztan ezazu** (AS); otras, señalan el comienzo de una comparación con enlace incluido o hasta una mera confirmación afirmativa, **Baña, badu norbait - zoragarria - / bidazti-zai eder: bai, alegia!** (BA). En estos casos, la yuxtaposición, el adosamiento de frases, se realiza normalmente sin elipsis.

Sin embargo, cuando los dos puntos sirven para proposiciones estrictamente yuxtapuestas, la elipsis del enlace gramatical es manifiesta. La mayor parte de estas oraciones yuxtapuestas encierran un sentido explicativo y la segunda proposición completa a la primera, la aclara, la equilibra, o identifica las dos expresiones. En estos casos se observa la falta, o se puede suplir la ausencia, de enlaces gramaticales como "au da", "alegia", "beraz", etc.:

Apaindu zernaitarako:
agi gai adirazteko
gizaki guzien alderdi ta asmo. (EU)

Aingura bota dut Arratsaldean:
oña dut ezarri Udazkenean... (ON)

Mitxeleta gorri, zarpil egoak:
maitatzeka atsotu diranetakoak. (ON)

etc.

Este sentido explicativo, dominante en este tipo de oraciones, adquiere diversas matizaciones. A veces, la proposición siguiente a los dos puntos consiste en un desarrollo o modificación de un concepto o idea expresado en la anterior:

Ego-begi izaki-ta, aizeak garra:
irakin diraki, beroz ezezik
erlëen egoek yo ta naasirik... (BA)

Baratz-erdian dut arki
amona: alderoka dator,
begi galduak nora-nai... (AS)

Otras, entre las proposiciones yuxtapuestas se da una relación de tipo coordinativo en la que cabe suplir las conjunciones "eta", "baña", etc., con rasgos de alternancia o de contraste:

Laztan bat: orain bestea (AL)
leen eze: gaur burni-meatz iduri (ON)
(...). Aspaldidanik
ixil zen olerkari yaun Kilkerra:
aixtian, alper eder den Txitxarra. (ON)

No faltan señales de causalidad unidas a la explicación,sin uso de enlaces causales como "bait-", "-elako", etc.,

Bañan... ezin:
beeko bear goriak
narama... (...) (BU)

Ta gizonari?... Geien orretxek iri zor:
ari ainbat ik emanik etzegok iñun iñor. (ZU)

ni rasgos de tipo comparativo con elisión de los enlaces correspondientes,

Txamarra kendu, bota
galtzok ere: ez atseden... (OI)

Ta an datorkik beñola, eskuan aizkorez:
zitalak nai au eratxi, burruka koldar-bidez!
(ZU)

Uda - suzko itsaso - baitut ibilli
gerizpe atsegin bat nuela untzi,
ondoaz legorra yo dit emeki:
ondarreta bat du, soil eta gorri. (ON)

La coma, **Begiok ero ditut, / noranai doazkit** (BI), el punto y coma, **Ordun, yetxi nazu lezera; / nork gere muñean dugun itzalera** (GU), los puntos suspensivos, **Amaika aldiz lurpera gizonek gizonak... / Zuaitza bizkor beti ere zedukan Yaun onak** (ZU), aparecen alguna vez utilizados como signos de puntuación de oraciones que sin nexo quedan como yuxtapuestas; pero su frecuencia, en relación con la de los dos puntos, es muy escasa.

Al grupo de estas oraciones estrictamente yuxtapuestas, añadimos las numerosas series de oraciones sucesivas, a menudo simples, acumuladas una tras otra, que nuestro poeta acostumbra a utilizar en su poesía. En ellas cabe hablar también de elipsis, pues se opta por un acoplamiento que no acude a partículas de enlace, sino que adosa las oraciones como bloques aislados, con un notable efecto de concisión y brevedad. Aunque en alguna ocasión los dos puntos enlazan esta clase de oraciones, los signos de puntuación más empleados en estas sucesiones son el punto y coma, y el punto. Podríamos citar numerosos segmentos poéticos construidos por tiradas de oraciones agrupadas a modo de pinceladas sucesivas, en un estilo conciso. Sirvan de muestra estas estrofas:

Eguzkirik ez dute
leiotan zapiak;
aur-yolasik ez dago
gaur zure kalean.
Odeiek lits urratu;
itsasoak orro.
Gizadi bat geldirik;
gero, bat-batean: (BI)

Bat-batean eten da
bizion ots ori.
Gorputza laga dugu
nunbait. Al-dakit nun!
Bultza naute barrura...,
ñir-ñir aunitz argi...;
ordia-antzo sar nazu,
begi-lauso ta urgun. (BI)

Leena zegoen orañaz
ele gozoka. Bitzuok
mintzo beraz ziarduten.
Ene asaben lokarri zaarra,
Yaunari zor, e-tzan eten! (AS)

Lizardi expresa certeras y sobrias impresiones, observaciones rigurosas y comprimidas. Cada oración constituye un período completo, pero existe entre ellas una relación lógica estrecha que no se manifiesta en el discurso en partículas de conexión, limitándose el poeta a un mero encadenamiento por aproximación. A menudo se ajustan, como ya hemos analizado en el capítulo del ritmo fónico, a las líneas poéticas o a la estructura del "puntua".

Es muy frecuente en la poesía lizardiana esta forma de conexión oracional. He aquí un último ejemplo en el que, aunque la conjunción baña suaviza la concisión, las elipsis verbales se asocian a la yuxtaposición sucesiva:

Izotzak estali zun
gure Euskalerria;
mintzo ozenak zabaldu
berbizkun-berria.
Itzal-zokondoetan
lore, izotz-bitxia;
baña gañetaz ari
yauntzen eguzkia. (IZ)

1.7. ENLACES DE COORDINACIÓN Y SUBORDINACIÓN

Evidenciada y subrayada la abundancia y relevancia de la yuxtaposición como sistema de conexión entre proposiciones y oraciones, pasamos a examinar brevemente otros tipos de enlace utilizados por Lizardi en la construcción de oraciones compuestas.

Dentro de la coordinación, destacamos como rasgo particularmente pertinente la elevada frecuencia de la conjunción "ta" (unas pocas veces "eta") y la escasa utilización, en comparación a ella, de otros nexos de coordinación (dieciséis casos de "baña" y muy pocos de "ordea", "berriz", "ala", etc.). Prescindiendo de las formas nominalizadas, **bilduta, eginda, lotuta, arrituta**, etc., esta conjunción actúa en unos cuarenta puntos de lazo copulativo entre sintagmas, casi siempre nominales, **Adan eta Ebe** (OI), **Basoa ta Itzala** (OT), **gaua ta naasia** (AG), etc., nueva estructura apropiada para la preeminencia del nombre. En los restantes casos, unos ochenta, "ta" funciona básicamente como nexo de proposiciones, nexo copulativo matizado a menudo de rasgos narrativos. A veces, domina el rasgo copulativo y las proposiciones se unen a modo de suma, de acumulación más o menos simétrica,

Beso biguin aiek
gogortu baitziran,
ta itzali begiek
gau etengabean!... (OT)

Bezak gogoa goien
i bezin ariña,
ta bezat nik nerea,
dei nazatenean (BI)

Otras, sobresale el aspecto narrativo y "ta" une acciones sucesivas, prolongadas o cerradas por una conclusión, **Ol bat yaso ta ikusi / dut musu ximela** (BI), **Ikus amonak, bertan geldi-tu, / ta aren eztizko irriparre!** (AS). En otras, finalmente, el aspecto copulativo queda totalmente reducido, y "ta" viene a ser un mero nexo de segmentos narrativos. Esto último ocurre, sobre todo, en los catorce casos en los que esta conjunción, al encabezar una estrofa, enlaza no proposiciones sino amplios segmentos narrativos, contribuye por su localización a la ligazón del discurso y asegura la estructura vertebradora del poema. Así, por ejemplo, en estos comienzos:

Ta zuek, nora, txoriok, saldoka
zoazte , iraduz urrundu-bearka? (ON)
Ta, ara, bidean, baldarño (AS)
Ta, zure zigorbidezko oñaztarri larria (YA)

La conjunción "ta" puede resultar,en algún momento, enlace superfluo o innecesario, contrario a la tendencia hacia la elipsis y la concisión, o recurso para la obtención de una sílaba que el poeta precisa para la medida del verso, pero casi siempre se halla perfectamente exigida por el contexto, copulativo o narrativo, correspondiente. Es verdad, por un lado, que la elevada frecuencia de esta conjunción en el uso habitual de la lengua puede explicar, en parte, su abundancia en la poesía lizardiana y, desde este punto de vista, no constituir un rasgo pertinente; pero, por otro lado, la peculiaridad de algunos de los contextos en que se inserta, permite realizar deducciones aprovechables.

La conjunción "ta", cuando une sintagmas, posibilita la supresión de elementos correspondientes a la estructura profunda de la frase que, por su redundancia, no aparecen en la estructura superficial, en el discurso expresado. El poeta aprovecha este recurso elíptico propio de la lengua. En **Ixurkia / basoz ta garoz yantzia** (ON), por ejemplo, podemos supo-

ner y suplir en la primera parte de la cópula el lexema "yantzia", que el poeta, siguiendo la estructura normal de la lengua, sólo expresa una vez; o en **Gurtu gatzaion Yainko / aurtxoari biziok / eta illok...** (XA), **eta** permite suprimir un segundo "Gurtu gatzaion Yainko aurtxoari" correspondiente a **illok**. Es decir, el empleo del nexo copulativo "ta", y el zeugma se hallan con frecuencia mutuamente implicados. Cuando la conjunción une dos proposiciones, a menudo, el verbo auxiliar, expresado solamente en una de ellas, sirve de hecho para las dos, **Bat-batez, eun txoriek / eztarriak eten, / ta aberaski zabala / bitxiz yantzi zuten...** (NE); o como en esta estrofa en la que la primera conjunción permite la elisión de un posible "bear dut", expresado, aunque con diferente concordancia, en el primer segmento copulativo, y la segunda posibilita la supresión,en el penúltimo verso,de "dan", estructura formada por "verbo+morfema de pregunta indirecta", insertada en el verso anterior:

Zertan udalen dan igertzeko
begi bear diot bide-ertzeko
pago pertxenta gazteari,
ta ikus orbelez dan erantzia
ta apaingarri berriez yantzia,
baso zabalen aitzindari? (SA)

Dentro de la subordinación, un dato particularmente relevante es la elevada frecuencia del prefijo subordinante "bait-",que llega a aparecer en sesenta y un casos. En Biotz-begietan funciona como enlace de una proposición subordinada que encierra, en general, como sentido genérico, una aserción confirmativa, completiva, en relación con lo expresado en la proposición principal; en estos casos, "bait-" se sitúa tanto antes, con una notable reducción de la función subordinante y realce del sentido afirmativo, **Kemenak uts-eta nekez bainoa, / zalantza dut zaartu naizelakoa...** (ON), como después de la ma-

triz, **Entzun bezat iñoizko olerkaria, / zelaiean baitzun luryauregia...** (ON). Este significado básico, aunque alguna vez adquiere un cierto matiz condicional, **Udaberriero / baizenkustan ikus** (OT), o modal **zaldun arrotza bai'nintzan** (AS), en la mayoría de los casos conlleva un rasgo explicativo causal, unas veces más explicativo, **Negu agurea illa da, baiki, / lurra soil baitago elurrez** (SA), otras, más causal, **Yaiki, biotz autsia, / pozezko yaia baituk / gaurkoa!** (XA).

Otros nexos de enlace subordinante no alcanzan el nivel destacado de "bait-" y su frecuencia es más bien normal, e incluso muy baja. Únicamente adquieren algún relieve, en el conjunto del poemario, el enlace relativo "-en", casi cuarenta casos, el completivo "-ela", con algo más de veinte, y el prefijo condicional "ba-", que no alcanza los veinte. Los demás, solamente ofrecen interés ocasional, en una estrofa o poema concretos; así, por ejemplo, el morfema de pregunta indirecta "-en", en el que seis de los once casos que contabilizamos se concentran en el poema SA, composición en la que el poeta se interroga a sí mismo sobre las posibles señales de la primavera incipiente. En relación con la elipsis, en las formas de oración de relativo, en varios casos se omite el consecuente, **Txolarreak diotsana** (AL), **ibil oi-diranak** (OI), **nenkusanetan** (AS), **ostutzen oi-nituena** (AS), etc.

Para deducir de estos datos unas conclusiones seguras deberíamos disponer de cómputos sobre la frecuencia de las diversas formas de enlace de proposiciones y oraciones en las distintas manifestaciones de la tipología textual, así como de estadísticas comparativas referentes a la práctica de otros poetas coetáneos de Lizardi; sólo así podríamos saber con suficiente garantía hasta qué punto esta distribución de los nexos es o no inherente a la poesía lírica, y hasta qué punto es o no un rasgo específico y pertinente de la poesía lizardiana.

Otro aspecto sintáctico relacionado con la concisión expresiva es la nominalización. La nominalización es básicamente una transformación de una construcción de la estructura profunda en otra de menos extensión en la estructura superficial; se transforma una oración completa en nombre y, en particular, se sustituye el verbo en forma personal o conjugada por otra forma impersonal o no conjugada. De esta manera, al pasar a la estructura superficial, se eliden o suprimen elementos de la profunda. Si en **Ez yoan, gure poza** (XA), más que sustituir lo que se hace es eliminar "zaitez", o en **nik nola ikusten ez-ote?...** (ZE) se elimina un "dut" que podemos suplir sin variar la forma verbal, en **orra non bildu ditun, / esanik** (XA), la forma impersonal sustituye a una oración completa de la que se han eliminado varios elementos y en la que la forma verbal personal "esan die(n)"queda transformada en otra más concisa, **esanik**, pues los morfemas de tiempo o persona quedan suficientemente explicitados en la oración principal. Bajo este punto de vista, por lo tanto, la nominalización es otro síntoma de concisión.

Lizardi recurre con cierta frecuencia a la nominalización en sus poemas y centra su práctica sobre todo en unas pocas formas concretas. Son muy escasas las nominalizaciones basadas en el nombre verbal. La nominalización "nombre verbal+-ko", tan abundante en la lengua habitual y la de "nombre verbal+-n", aparecen unas quince veces cada una, de forma muy esporádica. Otras construcciones en nominativo, en adlativo y en partitivo son muy escasas. La nominalización basada en el nombre verbal es, pues, reducida en el conjunto del poemario, aunque, en su parvedad,contribuye al conjunto general de la nominalización total.

La nominalización originada a través del participio perfecto es mucho más abundante; destacan dentro de ella las formas de participio perfecto en nominativo y las construidas con los morfemas "-ta","-z" e "-ik". La construcción más abundante es la de nominativo, unida en algún caso con "bat", que

adquiere funciones diversas. Ya hemos señalado los aproximadamente treinta casos en aposición en los que, a la elipsis propia de la yuxtaposición aposicional, se añade la concisión de la forma nominalizada: en la aposición del tipo **Gezur amesgarria, / lillurak sortu a!** (NE), la forma participial corresponde a la construcción plena "sortu du(ana)". A estas estructuras aposicionales hay que añadir alrededor de otras sesenta formas participiales, entre las que destacan las que funcionan como adjetivo, **neskatx urdin yantzia** (NE), **urte urdin igesak** (BI), **urte yoanen zitala** (AS), **ark niri galdegiña** (AS), etc., en las cuales el participio adjetivo es transformación de construcciones más extensas que pueden ser, respectivamente, "yantzia dan", "iges egin duten", "yoan diran", "galdegin zidan", etc. En la estructura profunda, por lo tanto, hallamos una forma más amplia, que,por la transformación nominalizadora,aparece simplificada y concisa en la estructura superficial.

Las demás nominalizaciones mencionadas, con "-ta", "-z" e "-ik", aunque en menor proporción, son también abundantes. Entre ellas, Lizardi privilegia la forma en "-ik", con unos treinta y cinco casos, mientras las formas en "-ta" y "-z", aparecen cada una unas veinte veces. En ciertos contextos, es posible una cierta conmutación. Las formas en "-ta", de tipo modal, son sustitución de construcciones más amplias, de modo que en **geldiak / deituta, gogapen negargarriak / egotzi zaizka taldean** (AL), **Parre gozo bat amak eginda, / aurrari ala diotsa** (ZE), **Bera, arrituta; / begi-begira dagokit** (AS), etc., se puede entender, respectivamente "deitu dio eta", "egiten du eta", "arritu da eta", etc. Otro tanto podemos decir de las formas en "-z", **Esku -(?)- peko guri bat boteaz,... an'tziak!** (PA), conmutable por "bota du eta", y de las formas en "-ik" estativo. Éstas, unas veces, funcionan como indicadoras de estado, de modo, como por ejemplo en **adaburua geldirik** (ZU), **loturik egona baita** (SA), **gosea aserik baituk** (XA), y, en otras, como forma de gerundio activo, **seaska-alderaturik / yaiotza** (XA), **geurea gaiturik** (GU), etc.

1.8. OTROS PROCEDIMIENTOS DE ELISIÓN

Hasta aquí, agrupándolos en torno a la elipsis, hemos destacado los recursos más frecuentemente utilizados por Lizardi para lograr una expresión sintáctico-poética concisa. Pero, junto a estas estructuras más o menos constantes a lo largo del poemario, existen otras que funcionan de modo ocasional.

El poeta, en varios casos, opta por formas en las que, como en la composición, se silencia un posible sufijo de relación. Esta omisión afecta al partitivo del superlativo, **llo-llo biguñena** (OI), **aur zoragarrienak** (XA), al morfema de genitivo "-ko", aplicado al participio perfecto, **Gurdibide bakan-ibil ertzetan** (BA), **abailduta sagarrak** (BU), **erts-ezin zauria** (OT), y a otros morfemas que parecen poder suplirse en formas tan comprimidas como **Zure bazter** (BU), **Txoria,beldur** (AL), **zauri doanean** (AG), **Otzaldi zoro baten itzuli** (AS), **Gure inguru lurra lurrun-yario** (BA), **gogamenaren ezkon xuria** (EU), etc. Cuando a dos sintagmas seguidos les corresponde el mismo sufijo, Lizardi, como en el caso del artículo en las series, solamente inserta el sufijo en unos de los sintagmas, **Loreillaño goiztar ta / marrubi-odolaz** (NE), **Bide-ertzean, ez marrubi / ez belar gizenik** (BIZ). Aunque a veces, como ya se ha señalado en el apartado de la composición, utiliza el sufijo para el sintagma al que sigue una posposición, en otras, aunque su uso es correcto, prescinde de él, **maindire leun artean** (OI), **uso zuri antzean** (GU), etc. En el terreno de los sufijos declinativos, es notable la elevada utilización del caso instrumental "-z", breve morfema que permite rebajar el uso de otros, a veces posiblemente alternativos, como "-kin", sólo usado una vez en todo el poemario, **leio zekenera dut nerekin narrez** (GU), o "-tik", **Leena zegoen orañaz / ele gozoka** (AS), **etxez kanpora** (PA), **yaun zintzo orren baimenaz** (OI), etc.

Utiliza construcciones que permiten la concisión bien por eliminación de elementos, bien por sustitución de formas amplias por formas reducidas. Esto sucede, por ejemplo, en expresiones de uso ocasional como **Dabesadan, ibarrak / lañotan daudeño!** (IZ), **Guri argi emateárren / itzaliarena, eskuan nenkarren...** (GU), **aberriz ta mintzoz gu yantziarena** (GU), La misma utilización del plural de proximidad permite prescindir del demostrativo de primer grado, poco utilizado por Lizardi, y reunir en un solo vocablo el nombre y el morfema determinante de proximidad, como en **larreon batzarre** (IZ), **Sartu ditzadan leenen / estalkiok azpitik** (OI), **kale poz-gabeok** (BI) **nere neurtitzok** (OI), etc. Así mismo, hábiles sustituciones operadas por medio del posesivo, que, además de evitar torpes repeticiones, posibilitan en superficie la omisión del nombre anteriormente expresado, **biotza berotu nerearen garrez** (GU), **Bezak gogoa goien / i bezin ariña / ta bezat nik nerea** (BI), **Nire begien suz sutu / naiez bereak** (AS), etc.

En las variantes observadas en sus textos se advierten algunos rasgos de tendencia hacia la elipsis. Es significativo el cambio del título "Bultziko leiotik" (1929) por "Bultzi-leiotik" (1932), o el de "Negu. Otsail-erdiruntz ikusia" (1930) por "Bizia lo. Otsail-erdi". En este ultimo caso, a la vez que suprime elementos, acomoda el título a los otros tres de "Urte-giroak ene begian", que no incluyen el nombre de la estación,sino un rasgo específico de ella. Otros rasgos elípticos pueden señalarse en expresiones alteradas por el poeta, como "Sartzerako otzikarau" (OI) (1919) por **Sarrerako otz-ikara** (1932), o "Barrenen naiz ba, jaunak" (OI) (1919) por **Orra barruan, yaunok** (1932), que además de buscar una conformación más adecuada de los vocablos, eliminan elementos sobrantes.

2.- VARIACIÓN SINTÁCTICA Y PROGRESIÓN SEMÁNTICA

Dentro de este sucinto recorrido por algunos aspectos pertinentes de la sintaxis poética de Biotz-begietan, fuera ya del campo estricto de la elipsis, pero como complemento adecuado, recogemos unas breves notas referentes a la tensión dinámica existente entre una tendencia hacia la variación y un uso de la reiteración en algunos aspectos sintácticos. Seleccionamos, como viene siendo nuestro criterio, aquellos puntos que inciden directa y expresamente en la configuración de los poemas; atendemos al orden de la frase y a las estructuras simétricas y paralelas.

2.1. EL ORDEN SINTÁCTICO

Los elementos de la frase en euskara no pueden ordenarse con total libertad, de cualquier manera; existen, sobre todo en el nivel del sintagma nominal, unas normas que precisan su disposición, por lo que determinadas construcciones deben ser consideradas como incorrectas y extrañas a la lengua. Sin embargo, fuera de estas reglas y de unas tendencias más habituales (el orden SOV, por ejemplo), en general, la lengua vasca ofrece una notable flexibilidad, una amplia posibilidad de combinación de los componentes de la frase, e incluso las mencionadas reglas admiten, a menudo, excepciones. Lizardi respeta estrictamente las leyes del orden sintáctico en sus aspectos preceptivos, no realiza construcciones incorrectas, desviadas, pero allá donde la lengua permite la libertad, la aprovecha y saca jugo de la flexibilidad sintáctica, logrando una considerable riqueza y variación en la disposición de los sintagmas. Gracias a esta ductilidad se libera de caer en la

monotonía de esquemas sintácticos invariados y dispone de nuevos medios para destacar las palabras, conseguir la medida del verso y llevar a la rima vocablos adecuados (1): sintaxis y molde versal se complementan hábilmente por medio de un dominio práctico de los recursos de la lengua y un sentido poético excelentes.

Son numerosos los segmentos en los que el poeta dispone los elementos de la frase siguiendo un orden más bien neutro, ajustado a la tendencia habitual de la lengua. Así, en esta estrofa del poema ME,

Ire goi urdiñaren
urre lañotsupean
beeko txikerkerion
azkaia ba'legok,
arren, aiskide urruna,
otoi, mendi maitea,
negar-aran beltz oni
kendu nazakiok!

la disposición de la proposición condicional seguida de la consecuente, la colocación de los verbos al final de cada proposición y de los complementos antes de cada verbo, la posición de los complementos del nombre en genitivo precediendo a sus respectivos nombres, la incrustación de los vocativos en el punto adecuado, el ajuste de los sintagmas a la línea y de las proposiciones a cada una de las mitades de la estrofa, etc., configuran una frase ordenada según las normas y la práctica habitual de la lengua, con una clara impresión de corrección y equilibrio sintácticos.

---

(1) La relación del orden sintáctico con la medida y la rima es clara en muchos ejemplos que en este apartado vamos a señalar. Sirva de muestra inicial para la incidencia en el metro, una tomada de las correcciones operadas por el poeta en sus textos. En la versión de 1919 del poema OI, leemos "ta, illetia, gozaro", mientras que en la de 1932, "ta, gozorik, illeta". Al adoptar "illeta", buscando una ortografía o forma más unificada, menos condicionada por las variantes fonéticas, el verso pierde una sílaba. El poeta la recupera, y mantiene así las siete sílabas, mediante la eliminación de la sinalefa de "-ta+i-", conseguida con la inversión del orden del nombre y el adverbio.

No vamos a entrar en el estudio del modo en que Lizardi acopla al verso los sintagmas que tienen una ordenación habitualmente regulada, "complemento del nombre+nombre", "nombre+adjetivo", etc., y que por lo tanto constituyen una estructura fija que no permite flexibilidad y debe ser insertada como tal en el verso. Salvo algunas excepciones, **Bitez agur nereak** (OI), **laztan biotzeko** (OT), **astundu-tantai arrizko** (BA), etc., aparecen construidas según el molde usual y se llega a formas de especial correción, como **sorta bat mutiko** (XA).

Pasando de lo normativo a lo opcional, si observamos algunas estructuras que permiten mayor flexibilidad en la disposición de los componentes, podemos comprobar la variación lograda por el poeta. En el caso del grupo "verbo+auxiliar", el orden habitual es éste, y es así como Lizardi lo emplea normalmente. Pero no faltan numerosos casos de inversión de los componentes, movimiento del auxiliar para colocarlo ante el verbo, bien por motivos de rima, bien por subrayar uno de los elementos, o acaso por inclinación hacia formas correspondientes a los dialectos orientales. Parecen estar motivadas por la aliteración o la rima construcciones como **Azpian duk ikusi** (ZU), **arin dituk gaintzen** (PA), **aita dadin poztu** (OT), **Bizitza duk agiri** (SA), **azpi gizenean duk nabari** (SA), **bidertz onetan nadin eseri** (SA), **besterik izan ez dek** (ZU), etc. La inversión, al posibilitar o impedir la sinalefa, según la necesidad métrica, sirve a veces para la medida del verso, como en **uste ez nun ziranik** (OI), o **miñ ori dut izan samiña** (GU). Incluso en más de un caso intercala un breve sintagma entre el auxiliar adelantado y el verbo, dando relieve al término incrustado: **duk itxaroz piztu** (IZ), **Izadiari zizkiok kendu-alak ken...** (ZU), **dut nerekin narrez** (GU), **zaizka zuaitzak geldi** (BA), **uka maitasunak baitik** (AG), inversiones todas ellas, por otro lado, relacionadas con la rima o, como en **orren antzo zian ark oi** (AG), realizada para obstaculizar la sinalefa. Un caso particularmente expresivo es

Aingura bota dut Arratsaldean:
oña dut ezarri Udazkenean... (ON)

en el que ha podido intervenir un esfuerzo de variación o, quizá, una aguda sensibilidad hacia los factores sonoros, impidiendo el contacto algo cacofónico de "dut Ud-".

2.2. EL VERBO Y LOS SINTAGMAS

Más significativa es la actitud del poeta ante el orden asignado al verbo y a los tres sintagmas básicos de la frase que concuerdan con él. En frases formadas por sintagma "Nor" y verbo "Nor-Nork" o verbo "Nor-Nori", quedando implícitos el sintagma "Nork" y el sintagma "Nori", la disposición más frecuente es la de "sintagma Nor+verbo", es decir, la que corresponde a la tendencia dominante en la lengua, **Leio-kaiolak zabaldu ditu** (AL), **Begiak itxi zaizkit** (OI), **"aita-gurea" aaztu!** (OI); pero también se da el orden inverso, "verbo+sintagma Nor", en frases abiertas por el verbo en posición inicial, **Maite ditut gallurrak** (ME), **atereaz lertu-ots gaitza** (ZU), **Ari dut negarra...** (OT), etc. Concretando más el contexto, vemos que, incluso cuando se trata de un verbo imperativo, hallamos tanto la primera distribución, **aur begi-argirik anitz bekargu** (EU), como, de forma más abundante, la segunda, **Bete ditzadan argiz begiok** (SA), **ekatzan esku guria** (EU), **Entzun bezat iñoizko olerkaria** (ON), **barkatu zaiozu zizukean zorra** (AG), **Bekik iretzat oiu alai au** (SA), **Biyoaz / oñetakuok gora** (OI), etc. La alternancia en quiasmo de **Txamarra kendu, bota / galtzok ere** (OI), o de **Ol bat yaso ta ikusi / dut musu ximela** (BI), es ejemplo claro de esta variación.

Si a esta estructura inicial añadimos un sintagma complemento verbal, sintagma "Non" por ejemplo, se mantiene esa flexibilidad, pues en el caso de la construcción "sintagma Nor+verbo", el sintagma "Non" puede aparecer antes, **muño baten gañean / uri ixil bat arki...** (BI), como después, **Udaberri,**

uste-ezik, / arki dut basoan (NE), Aingura bota dut Arratsaldean (ON), y en el caso de "verbo+sintagma Nor", delante, **loidi iguingarrian / narras dut gogoa (YA),** o entre ambos componentes, **Sor zait barruan larrera-miña (SA).**

Al ampliar la estructura básica de la frase de dos a tres elementos, sintagma sujeto "Nork", sintagma objeto "Nor" y verbo "Nor-Nork" o verbo "Nor-Nori-Nork", seguimos encontrando gran variación en el orden de disposición. El orden más frecuente no es el habitual de la lengua, el que parece orden no-marcado o neutro (SOV), sino el orden "sintagma Nork+verbo+objeto complemento Nor" (SVO): **Poz-oñaze-kateak / emen dik etena (BI), oro dezaken esku naroak / erein baititu zuaitz-soroak (SA), Andre Lurrak yaulki ditu igaliak (ON), izozpetik eguzkik / yare dik Euzkadi! (IZ), mintzo ozenak zabaldu / berbizkun-berria (IZ), Izotzak estali zun / gure Euskalerria (IZ), Udazkenak aulagotzen dit atsa (ON),** etc., orden que se mantiene aunque se incrusten nuevos sintagmas, **ar berberak arki ditek i'gan babes alaia (ZU), Zerrak, ozen, urrundik, irrikadizkik erraiak... (ZU), Sagarrak eskuan ditu igaliak (BA), Lor-atsekabe larriak sortu zitun nigan / ogenak (YA),** etc.

Junto a este orden dominante se dan todas las demás combinaciones posibles: SOV, **eun txoriek / eztarriak eten (NE), parre-antx gozo batek / ezpaintxoak argitu / dizkio... (XA);** VSO, **Sartu du Negua'k sudur / ozpeldu-zorrotza (AL);** VOS, **yo du kaiola / gazteenik ildako ostoak (AL);** OVS, **Kate bat lotu dik itzaiak (ZU), ixar bat biztu / du nere gau beltzak (BI);** OSV, **berbizkunde-berria / maiteak yario (IZ), Parre gozo bat amak eginda (ZE), Leioak itxitako yauregia / basoak iduri (BA).**

En una nueva ampliación de la frase, tomado en cuenta también el sintagma "Nori" junto a verbos "Nor-Nori" o "Nor-Nori-Nork", la variación sigue haciéndose patente. Estas frases de tres elementos básicos son buena prueba de la movilidad de los sintagmas: **neri berreun musu zor (AL), ta izar**

argien zillar-begiak / aurrari par-zegioten (ZE), **Gurtu gatzaion Yainko / aurtxoari biziok / eta illok** (XA), **Aritzak, eundaka, / aier zaizkio goiari** (BIZ), **Marduldu zaizka mordoak / matsondoari** (AL), **Begioi malko ixil bat / dadarka darite** (BI), etc. También en frases con los cuatro componentes básicos explícitos: **ta aingerutxoak eska zioten / Yaunari lagun berria** (ZE), **Leio-gañeko iñarari, / onaa zein oar zioskan, ezin obeak / txolarre lotsagabeak** (AL), etc.

La movilidad sintáctica alcanza también, por ejemplo, a las oraciones negativas, pues tanto en las de verbo perifrástico, en las que Lizardi separa el auxiliar del verbo e intercala entre ellos un sintagma, como en las de verbo sintético, el orden de colocación de los sintagmas cambia con facilidad. Así, **Atsekabeak ez din / astiaren neurtzea / yakiten** (XA), pero **Aren irentsi-bearra ez dik ezerk asetzen** (ZU), y **aur-yolasik ez dago / gaur zure kalean** (BI), pero **Arru-beetik ez dator gaur ur-otsik...** (BA).

Esta flexibilidad sintáctica se destaca sobre todo cuando la variación en el orden actúa en segmentos próximos o equivalentes. Aunque los ejemplos de quiasmo ya mencionados y otros que se recogen en el punto referente a la simetría son buen ejemplo de la variación de orden en segmentos próximos, observemos la ductilidad con que el poeta moldea los sintagmas de frases contiguas en tres casos especiales. Uno de ellos, el más sencillo, consiste prácticamente en una inversión en quiasmo por la que, al alterarse el orden de "imperativo+sintagma Nor", se obtiene la rima y se rompe un paralelismo acaso excesivamente reiterativo por la repetición del mismo verbo:

Bego tximirriten egaketa;
beude marrubi-loreak, eta
irusta-salla ere bego (SA)

En el poema AS, la estrofa sexta ofrece una clara alternancia de los componentes básicos de la frase:

Belar gaiztoak yan ditu
nire bidexka izkutuak...
Ale bakanak dakartzi
bide gañeko maastiak, eta
ortziak peitu du iguzki.

La disposición de los tres segmentos es :

sintagma "Nork" + verbo + sintagma "Nor"
sintagma "Nor" + verbo + sintagma "Nork"
sintagma "Nork" + verbo + sintagma "Nor"

Finalmente, en el poema NE, encontramos una alternancia clara de "sintagma Non+sintagma Nor+verbo" por "sintagma Nor+verbo+sintagma Non":

Ustez, buru gañean
gaua dut (...)
Ustez, ur orlegiak
nituan oñean

Un caso de movilidad sintáctica en frases equivalentes puede ser la diferente configuración existente entre **Zuaitza bizkor beti ere zedukan Yaun onak** (ZU), "Zer+Nola+(Noiz)+verbo+Nork", **Aren gerizak erri-baratzak / ezin-ilkor egin ditu** (AS), "Nork+Zer+Nola(ko)+verbo", y **Udalenak irria / oi-du zoro ozena** (IZ), "Nork+Zer+verbo+Nola(ko)". O también esta muestra de la variación inherente a la sintaxis lizardiana:

Ai, ene lor arin au
zein dudan larria! (BI)

Oi, zein dan ituna
beera-bear au! (ON)

versos de factura claramente equivalente, pero con disposición alternada, "sintagma nominal sujeto+sintagma verbal" el

primero, "sintagma verbal+sintagma nominal sujeto" el segundo. Aunque la incidencia de la rima ha podido influir en la disposición del segundo par, por otro lado, la medida de los dos sintagmas es idéntica en cada grupo, 6-6 en el primero y 5-5 en el segundo, y es posible, por lo tanto, adoptar un mismo orden para ambos. El poeta, por razones misteriosas de competencia sintáctica y sensibilidad poética, los ha dispuesto de modo distinto.

2.3. EL HIPÉRBATON

Lizardi maneja la frase poética con soltura y no se limita a disponer sus componentes según moldes que, aunque diversos, entran en mayor o menor grado dentro de un uso corriente o esperado de la lengua, sino que en ocasiones va más allá de esta mera variación y llega hasta el hipérbaton, tomado en sentido estricto. Imprime a los elementos sintácticos un orden, no incorrecto, incoherente o ininteligible, pero sí inusual o, al menos, algo apartado de los esquemas habituales de la lengua. Es en estas construcciones donde el poeta demuestra más agudamente su capacidad para conjugar con flexibilidad sintaxis y verso.

El contacto frecuente con los textos del poeta acaba por familiarizar al lector con los versos y con las estructuras sintácticas utilizadas en ellos, hasta el punto de que puede llegar a reducirse en su conciencia el efecto de hipérbaton y parecer un orden normal. Sin embargo, no cabe duda de que en las frases que a continuación recogemos como muestra significativa, se opera un trastrueque original de los elementos, más sorprendente en unas que en otras. Junto a ellas nos atrevemos a proponer, simplemente a modo de complemento comparativo, un posible orden más neutro, menos singular, ca-

rente sin duda de la energía poética presente en la forma que el poeta, por motivos complejos y combinados de rima, medida, relevancia léxica, desarrollo interno elíptico de la frase, etc. y, sobre todo, para dotar al discurso de viva autenticidad y tono castizo, de dinamismo y aliento poéticos intensos, ha escogido lúcidamente. Así, parece haber tenido en cuenta, entre otros factores, la rima en

(...) (eztiago
loak ar-basoan illargia baño) (AG)
(illargia loak ar-basoan baño eztiago)

la aliteración en

goizaldea duk sorgiña!
Dirdaiez ikus egiña (EU)
(ikus dirdaiez egiña)

la medida y la cesura en

t'ez eskein bizitzak beazuna baizik (AG)
(t(a) bizitzak ez (dik) beazuna baizik
eskein(i))

la elipsis de elementos redundantes y la rima en

Orain larogei urte,
kale poz-gabeok
eguzkiak zitun ta
zure aur-yolasak
alaitzen. (...) (BI)
(Orain larogei urte, eguzkiak ta zure
aur-yolasak kale poz-gabeok alaitzen
zitu(zte)n)

(...) aurtzaroko
lurrak irentsi-lagunak... (AS)
(lurrak irentsi(tako/dituen) aurtzaroko lagunak)

baña gañetaz ari
yauntzen eguzkia (IZ)
(baña eguzkia gañetaz ari (zen) yauntzen)

la relevancia léxica y el dinamismo interno de la frase en

Egur ezearen kea
goiak du kolore (BIZ)
(Goiak egur ezearen kea(ren) kolore(a) du)

ederrik gaxoa nekez ezertan... (AL)
(gaxoa nekez ederrik ezertan)

el ritmo cortado y la rima en

Aleak une, diardu, nagiz, Aldia'k
yalkitzen artaburua... (AL)
(Aleak une, Aldiak,nagiz, artaburua yalkitzen diardu)

Ta zuek, nora, txoriok, saldoka
zoazte (...) (ON)
(Ta zuek, txoriok, nora zoazte saldoka (...))

etc.

2.4. LA REPETICIÓN DE PALABRAS Y SEGMENTOS POÉTICOS

Establecido que la variación y la alternancia de modelos es un rasgo dominante en el orden de los componentes frásticos, debemos señalar que Lizardi no deja de recurrir, en el nivel sintáctico, a la reiteración y al paralelismo.

Como preámbulo a la reiteración dentro del nivel sintáctico, indicamos que la reiteración léxica efectuada en segmentos próximos entre sí se manifiesta en tres procedimientos cuya distinción no es fácil de establecer en algunos contextos : la simple repetición léxica, la anáfora y la reduplicación. Dentro del primero hallamos pocos ejemplos: tres casos de simple repetición seguida, **Txolarretxo, txolarre** (AL), **Itzal!** (...) / **Itzal!...** / **Itzal!...** (BA) y la reiteración de las once estrofas del poema BI, **Ots!** / **Ots!**; dos reiteraciones en forma de derivación, **nere buru au, / yas...! nola burutu?** (OI), **Nire begien suz sutu / naiez bereak** (AS); cuatro locuciones verbales como **baizenkustan ikus** (OT), **nork lekuskez, ikusi** (BI), **irakin diraki** (BA), **Ba'aramakete, eraman!** (ZU); media docena de reiteraciones acumulativas intensivas, al modo de **yo ta yoaz** (XA), **Elur ta elur** (AL), **Gaberik gabēen-gaupean** (AG), **Lan gaitza, gaitzik ba-da** (OI), etc.; y unas pocas repeticiones de interjección, **Oi,** (...) / **Oi,** (...) (ME), **Agur!** (...) / **Agur,** (...) (BI), **Ene!** (...) / **Ene!** (...) (AL), **Ene!** (...) / **Ene!** (...) / **Ene!** (...) / **ene!** (...) (XA), **Ai,** (...) / **Ai,** (...) (AL), o de las formas negativas **Ez il, ez,** / (...) **Ez yoan, gure poza, / ez** (...) (XA) o afirmativas **bai** (...) **bai** (...) / (...) **bai** (...) (AL). Poca repetición simple, y todas de valor claramente local, sin relevancia en el conjunto del poemario.

Aunque sus límites específicos a veces se difuminan y, en algunos ejemplos concretos, cabe hablar indistintamente

de anáfora como de reduplicación, debemos señalar que en Biotz-begietan la anáfora se aplica básicamente en estructuras de tipo simétrico o paralelístico, o, dicho de otro modo, que la anáfora sirve de base para formar estructuras sintácticamente correspondientes. Hallamos casi unos treinta casos en los que el poeta utiliza la reiteración léxica anafórica para abrir, iniciar, estructuras sintácticamente paralelas. Así, reservamos el término "anáfora" para estos casos, que quedan recogidos en el punto siguiente.

Junto a esta reiteración anafórica encontramos unos veinte ejemplos de repetición léxica en forma de reduplicación, por la que el poeta retoma, de modo seguido o casi seguido, una palabra o breve sintagma para volver a insistir en él ampliando o intensificando su sentido. En estos casos, no existe paralelismo y la función intensificadora es la dominante:

bira ditut begiak,
bira, baña... iñon ez! (NE)

Non da, non da sorgiña (NE)
Yoana zan... Yoana (NE)
ai, nik aal-ba'nezaik, nik aal (...) (AG)

begira nagoka,
begira, luzaro... (OT)

Yun baita, betiko
yun, aitaren poza! (OT)

Biotzean min dut, min etsia (BI)

Eder aunagu, mintzo yoria,
eder, benetan, garoz yantzia (EU)

Yoka nagokik atea,
ate gorri zurezkoa (AS)

Ipui zaarrak, atozte gogora!
Atozte erregingai begizkoak zora! (GU)

Eguna? (...)
Eguna noizbait, ordea! (AL)

Oi, lur, oi, lur!
Oi, ene lur nerea!... (BU)

erditze baten aztarnak dira:
Bizi-erditze zoragarri! (SA)

Bekik iretzat oiu alai au:
sagasti, iretzat; (...) (SA)

La reduplicación se practica también en segmentos algo más distantes o correspondientes a estrofas seguidas, con matiz anafórico claro:

Sartu, muttil ederrok,
seaska-alderaturik
yaiotza.

Sartu, ta yo, beldurrik
gabe. (...) (XA)

Yaiki, biotz autsia,
pozezko yaia baituk
gaurkoa!

Yaiki, gure maiteena
Belen'en baita (XA)

zeuen Gabon-abesti
berberok Belen'en
yo ta yoaz!

Yo, bai, maiteñoaren
oroiz, muttillok. (XA)

Ba'aramakete, eraman! (...)
Ba'aramakete, eraman!, bestela, mendia (ZU)

Dabesadan, (...)
Dabesagun, lagunok (IZ)

Si la reiteración léxica en su forma anafórica y reduplicativa resulta relevante en el conjunto del poemario, la reiteración de versos y de estrofas carece de importancia. Recogemos una media docena de recurrencias lineales que, con función estructurante, sirven para la articulación o cohesión de un poema o parte del mismo. En AL, la triple reiteración **Oi, zein maite dudan askatasuna!...**, unifica y resalta la idea central de libertad en las palabras de los tres pájaros compañeros del protagonista. Iniciando las dos primeras partes del poema XA con la línea **Gabon-egun-goizean**, se establece la simultaneidad temporal y ligazón dinámica de los hechos referidos en ellas. La recurrencia, como línea completa, al final del poema BU, del segmento inicial **Oi, ene lur**, mantiene la admiración del poeta por su tierra en dos momentos diferentes de la composición. **Zumezko otartxoa**, reiterado tres veces, con una leve variación, en el poema OT, sostiene el diálogo del poeta con el cesto vacío. **Biotzean min dut, min etsia** resalta en BI, dentro de las dos estrofas marco del poema, el sentimiento dominante del poeta. **Ene oiu au sar**, en AG, y **Yoka nagokik atea**, en AS, prolongan, ligan, dos estrofas de sus respectivos poemas.

La reiteración estrófica se reduce a cuatro casos: la estrofa inicial y final que encuadra el poema ME; las tres

estrofas que, recogiendo el canto de los niños portadores del belén, en XA, articulan la escena de la llegada del coro navideño y el drama doloroso de los padres; las once brevísimas estrofas onomatopéyicas que en BI sirven de contrapunto rítmico y estructurante del poema; y la media estrofa que empieza con el verso **Sagasti berri, sagasti zuri**, en SA. Salvo en el primer caso, en los otros tres, se observan pequeñas variaciones entre las estrofas repetidas.

2.5. EL PARALELISMO

Junto a esta reiteración léxico-estrófica, consistente en una repetición básicamente total, exacta, del material significante, encontramos otra en la que no se repite la materialidad del discurso, sino su estructura oracional, su esquema sintáctico, con variación de léxico o, como en los casos con anáfora, de parte de él. La reiteración sintáctica más simple es aquella que se ajusta a una sola línea, de forma que el verso queda dividido en dos segmentos sintácticamente simétricos, ordenados de la misma manera, con una clara impresión de equilibrio. Doce versos se ajustan a este modelo AB/A'B' exactamente, **gaur poz biar oñaze** (BI), **erroak dardarati, adaburua geldirik** (ZU), **azal orizta, muin betirakoa** (EU), etc., y en otros cinco encontramos una simetría aproximada o incompleta (1), como el desajuste ABC/A'(-)C', con verbo elíptico en zeugma, del verso **zurbil dauka arpegia, itzal begiak** (ON). A estas simetrías lineales claras hemos de añadir aquellas, ya mencionadas, construidas con anáfora o reiteración inicial, o epífora final, nueve casos, **noiz burni noiz zillar** (BI), **Sagasti berri, sagasti zuri** (SA), **Ango kixkalbearra! Ango marma-**

---

(1) R. Jakobson, "Le parallélisme grammatical et ses aspects russes" in Questions de poétique, París, Seuil,1973, p. 275.

rra! (BA),etc. En este conjunto de simetrías ajustadas a un solo verso, hay que señalar seis casos de quiasmo, estructura que imprime variación a la reiteración simétrica lineal, según el esquema AB/B'A', y divide el verso en dos bloques inversamente ordenados: **soña zaar, berri gogoa** (EU), **Legorra zuri, beltz itsasoa** (EU), **Uda!, gar zoragarri, suzko itsaso** (BA), **Errukia garaituz, betor nerekoikeria** (ZU), **beatzak biurri, zabal egoak** (AL), **Il nai, ezin il...** (AL). En una media docena de casos, la simetría sobrepasa la línea y alcanza la siguiente, mas no llega a constituir un verdadero paralelismo de versos, pues el segundo miembro se ha iniciado ya en la primera línea , **Ezpañak dardar, lepo-zañak ler- / bearrean** (GU), o se trata de una simetría extensa de tres componentes, **Larreko zezena, oianeko basauntza,/ odeietako txoriak...** (ZU).

El paralelismo sintáctico entre versos se da de forma totalmente exacta en catorce casos, uno de ellos abierto por anáfora y otro dispuesto en quiasmo:

lanaren saria...
(...)
naigabien azkaia,
nagien nausia. (OI)

arren, aiskide urruna,
otoi, mendi maitea (NE)

zutiturik errotxoak:
(...)
arroturik egakiak... (AL)

Bakan-bakanka, leenen...
Sarri-sarri, gero. (NE)

lillurak sortua!
(...)
ostoak xeetua (NE)

Azalez, soin-arrea;
barrenez, biurri (PA)

lan-izerdiak eta ondo-atsedena;
ille-urdintze ta aguretzea (...) (ZU)

Aberriaren abots eztia,
gogamenaren ezkon xuria (EU)

larre-loretik eztia,
basotik euskal-mamia (EU)

udaak, aragikoia;
udazkenak, bena (IZ)

Ezker-alde Orexa,
eskui, Altzo-muño (IZ)

Aren dardar emea...
Aren par gozoa! (NE)

Oroitzezko lore,
laztan biotzeko (OT)

Goi-yauregiko malla?
Gotzonen urbilgo?... (HE)

Según se puede advertir, son paralelismos de extensión más bien corta, y solamente, salvo uno, alcanzan dos líneas, por lo que pueden equivaler, prácticamente, a las construcciones simétricas de verso que acabamos de ver. La mayoría son grupos nominales y en ninguno se explicita un verbo en forma personal; solamente en dos se inserta una frase nominalizada. Lizardi no construye paralelismos exactos de amplios períodos, sino que cuando los utiliza lo hace de modo breve y mesurado.

Además, hallamos rasgos paralelísticos en, aproximadamente, otros sesenta segmentos poéticos, pero en ninguno de ellos se comprueba una correspondencia exacta, término a término. En unos cuarenta se acerca a ella. La diferencia es pequeña, pero suficiente como para quebrar la exactitud de la correspondencia sintáctica; cabe hablar de paralelismo en cierto grado, digamos, aproximado, pues los miembros se corresponden en líneas generales, presentan elementos invariantes, pero o varía la organización interna de alguno de los sintagmas paralelos, se introducen componentes adicionales que rompen la total justeza del paralelismo, o se altera el orden de los términos. Así, por ejemplo:

oro laño
mee batek estalia,
urrez oro
eguzkiak yantzia... (BU)

Adatsa busti diot negarrez,
biotza berotu nerearen garrez (GU)

Begiak itxi zaizkit,
burutzar au moteldu...,
arnasa... ba... kan... du..... (OI)

Únicamente en dos casos notamos un paralelismo completo parcial, al darse correspondencia sintáctica exacta entre dos de los tres componentes de la construcción:

Udazkenak aulagotzen dit atsa,
orbelak ozenagotzen oin-otsa,
aldapak larriagotzen biotza... (ON)

Zein ezkutuzko indarrez,
zein atseden-egarriz,
zein gorago-yoranez (ME)

De los cuarenta paralelismos aproximados unos quince se hallan reforzados por una reiteración anafórica:

Ez yoan, gure poza,
ez, gure biziaren
argia!! (XA)

Kanta ditzagun ango gau luze,
ango illun-nabar su gorriz bete (EU)

Itzuli zetozen aapaldiak;
itzuli zetozen nere uso txuriak (GU)

Cabría prolongar la serie de casos en los que Lizardi se acerca pero no se ajusta totalmente al paralelismo. Si, como hemos visto, en las escasas repeticiones estróficas se observan alteraciones, a veces un solo vocablo, también en las estructuras paralelísticas se advierte una tendencia semejante. Basten, entre otros posibles, dos últimos ejemplos, como complemento de los ya presentados. En ZU, las estrofas quinta y sexta recogen lo que el árbol, en su bondad y generosidad esenciales, ha pedido y dado a distintos seres de la naturaleza. El poeta, dentro de la enumeración, altera el orden de los seres, varía la composición sintáctica de los segmentos que indican el objeto solicitado u ofrecido, y conforma estructuras próximas al paralelismo, pero a la vez reacias a su esquematismo:

Eskatu?... Aizeari, laztan bat oxkiro.
Txoriari, kanta zezala goizetan eztiro.
Andre lurrari, zertxo? Ezegai-ttantto bat.
(...)

Eman, ordea?... Txoriari, abaroa;
aize adiskideari, ots eztirik nun-yoa;
lurrari, bustibide ta zimaurkigaia (ZU)

La estrofa final del poema AL es otro ejemplo de la tensión poética entre reiteración simétrica y alternancia:

Leio-arrian yausi zan; lauso begiak,
zutiturik errotxoak:
beatzak biurri, zabal egoak,
arroturik egakiak...

En ella, tras la oración principal, se acoplan cinco frases breves formadas elípticamente por nombre más un sintagma de sentido modal. El poeta, dentro de una simetría básica, las dispone combinando formas y orden. Por la forma, todos los nombres van en plural, pero dos de los complementos reciben el sufijo "-ik" y en tres se prescinde de él. Por su extensión lineal, una ocupa media, dos una entera, y otras dos completan entre sí una línea; según los versos, se distribuyen alternadamente, sin sufijo- con sufijo- sin sufijo- con sufijo. Por su disposición simétrica, mientras la segunda y la quinta se ordenan en exacto paralelismo lineal, la primera y cuarta guardan un paralelismo de parte de línea, y esta última forma con la tercera una estructura en quiasmo.

Al comienzo de nuestro trabajo hemos partido de la aserción de Jakobson, según la cual, el paralelismo, la correspondencia de componentes en los diversos niveles, fónico, morfosintáctico y léxico-semántico, constituye el problema fundamental de la poesía, la esencia de su estructura. Hemos comprobado que Lizardi construye su poesía sobre la reiteración de medidas métricas y de finales de verso homófonos. La recurrencia métrico-fónica es constituyente esencial en todos sus poemas y, en este sentido, su poesía se inscribe en el marco básico del paralelismo. Este primer nivel de reiteración engendra otras correspondencias en los restantes niveles; el paralelismo métrico-fónico enlaza los versos en los planos sintáctico y semántico, creando soldaduras inevitables.

Sin embargo, ahora, al referirnos no a esta interrelación en cadena entre los niveles, sino a la correspondencia originada directamente en el nivel sintáctico, y recogidos los datos que el poemario nos ofrece, vemos que Lizardi, si bien practica la reiteración léxica, la simetría y el paralelismo, lo hace de forma moderada y como un recurso más. La poesía lizardiana está basada esencialmente en la recurrencia métrico-fónica, pero no se ajusta de forma íntima a la repetición y al paralelismo sintáctico. El principio, destacado por Jakobson, de la superposición o proyección de la semejanza sobre la contigüidad (1) se manifiesta vigorosamente en el nivel métrico-fónico, en el que las semejanzas de medidas y de sonidos se combinan y se aproximan entre sí permanentemente; sin embargo, en el nivel sintáctico, dicho principio se actualiza con menos frecuencia y menor energía, siendo más esporádicas las posiciones sintácticas contiguamente semejantes.

De todas formas, aunque no es elemento constituyente básico, Lizardi inserta de manera comedida el paralelismo. Si bien la repetición léxica directa es insignificante, se da un relativo uso de la anáfora, aplicada a estructuras sintácticamente paralelas, y una cierta reduplicación. Aunque la utilización de la simetría,en el marco del verso,no es relevante en la totalidad del poemario y el paralelismo sintáctico exacto es reducido, se practica un paralelismo aproximado de alguna relevancia, con lo cual se puede hablar, sí, en su conjunto, de un empleo, al menos complementario, insertado en contextos ocasionales.

Lizardi no repite por repetir, no construye sintagmas que sean un mero redoble del primero, una simple reincidencia en la forma anteriormente utilizada, y en los pocos casos en que lo hace, procura aportar en cada sintagma o frase algún sentido nuevo, intenta progresar semánticamente sobre la

---

(1) R. Jakobson, Essais de linguistique générale, op. cit., p. 238.

base del segmento inicial. La anáfora y la reduplicación son formas reiterativas, pero constituyen apoyo para un nuevo desarrollo de la frase que aporta un significado enriquecedor, como por ejemplo en **Aren dardar emea... / Aren par gozoa!** (NE). Tomemos la primera estrofa del poema EU:

Aberriaren abots eztia,
gogamenaren ezkon xuria:
ekatzan esku guria,
atorkit geldi-geldia,
uztagun, aldikoz, Euskalerria.

Junto a la estructura métrica, la rima de cinco finales homófonos y las aliteraciones, el paralelismo sintáctico contribuye a la cohesión de la estrofa. Existe correspondencia entre los dos primeros versos por un lado, y los tres restantes por el otro. El paralelismo de estos últimos es aproximado y su variación es claramente perceptible. En él se combinan términos invariantes (imperativo inicial, sintagma "Nor" objeto en los versos tercero y quinto) con términos variantes (adjetivo, adverbio de tiempo, etc.). A la alternancia sintáctica se añade la progresión semántica, ya que se pasa del movimiento de uno solo de los sujetos, el invocado se acerca al invocante, en primer lugar solamente una parte del cuerpo, **esku guria**, y a continuación la persona entera, **atorkit**, al movimiento conjunto de los dos sujetos, **uztagun**, y los tres versos manifiestan aspectos distintos y complementarios de esta acción dinámica. Pero, incluso en el paralelismo exacto de los dos primeros versos, "complemento del nombre+nombre+adjetivo", que además se halla reforzado por el hecho de que la medida silábica de los vocablos se ajusta verso a verso con total regularidad (5+2+3), hallamos elementos variantes. Aunque la correspondencia de rimas, medidas y sintaxis es total, la reiteración no es un mero repiqueteo, ya que semánticamente se da un nuevo enriquecimiento, y en lugar de conformarse con una acumulación de tipo sinonímico, el poeta ofrece dos planos di-

ferentes de los múltiples que en el objeto poético invocado, la lengua vasca, se pueden descubrir: el rasgo identificativo de una comunidad nacional y el recurso lingüístico-psíquico, pasando de lo colectivo, **Aberriaren abots eztia**, a lo interior individual, **gogamenaren ezkon xuria**.

En éste y en parecidos contextos, Lizardi varía las estructuras, y el paralelismo no se limita a una mera acumulación de miembros sinónimos, sino que en ellos se da una superposición de dos o tres imágenes sintácticas que recuerda a la superposición operada en la visión binocular (1). El poeta cultiva una poesía dominada ampliamente por sintagmas progresivos, en los que cada palabra desempeña una función sintáctica diferente y la frase avanza con una fluencia sintáctica continua, progresiva (2), al modo que lo hace, por ejemplo, la frase de los versos **Giroen argia galtzerakoan / leen-oiartzuna dut ozen gogoan** (ON). Los sintagmas no-progresivos, en los que varias voces tienen una misma función sintáctica, son relativamente escasos. La variación y la progresión dominan en la poesía lizardiana sobre la reiteración y no progresión.

2.6. EL POEMA "MENDI-GAÑA"

Dentro de esta reiteración sintáctica dosificada, el poema ME es el que mayor densidad de estructuras paralelísticas ofrece.

El cuerpo del poema consiste en un apóstrofe continuo, dirigido por el poeta a la cima de la montaña. En tono

---

(1) Cf. R. Jakobson, Questions de poétique, op. cit., p. 239.

(2) Cf. D. Alonso y C.Bousoño, Seis calas en la expresión literaria española, Madrid, Gredos, 1963 (3ª ed.), pp. 23-26, 67-68.

cálido y apasionado, tras manifestar de modo exultante su admiración por la belleza de la cumbre, intenta, de forma interrogativa, penetrar en el misterio de la atracción que sobre él ejerce, y trata de confirmar si una serie de ilusiones, rayanas en la fantasía y lo sublime, cobran realidad en ella. La formulación de un deseo intenso de liberación de las mezquindades y dolores de aquí abajo, cierran el apóstrofe. La estrofa inicial y final, repetida como marco de la apelación central, expresa de forma asertiva el sentimiento dominante del poeta: su ardiente amor por la cumbre de la montaña y el deseo nostálgico, hipotético e irrealizable, de volar de altura en altura.

Son varias las reiteraciones y paralelismos que recogemos a lo largo del poema. Como hemos dicho, la estrofa inicial se repite al final de la composición de modo exacto y completo. En la primera mitad de la estrofa que abre el cuerpo del poema, se repite de forma anafórica la interjección **Oi**, y entre los dos segmentos respectivos se advierte un paralelismo con invariantes, sintagma "Nor" formado por "complemento del nombre+nombre+artículo"; pero es incompleto, ya que **udaberri-goizez**, válido para ambos, únicamente se expresa en el primero, y variado, pues cambia la configuración del complemento nominal,"**mendiaren**","**aren ametsezko**". La pregunta de la segunda mitad

Zein ezkutuzko indarrez,
zein atseden-egarriz,
zein gorago-yoranez
narakark igana?...

es una construcción de tres componentes, configurados en forma simétrica, en la que los elementos invariantes, la anáfora **zein**, el sintagma en caso instrumental, dominan sobre los variantes, es decir, sobre la diversa estructuración del sintagma, formado una vez por "complemento del nombre+nombre" y dos por composición.

En la segunda y tercera estrofas encontramos cuatro construcciones de rasgos paralelísticos, todas oraciones interrogativas que se abren con la anáfora Egiz y están compuestas esquemáticamente de sintagma "Nor", verbo en presente e hitano, y un sintagma complemento; pero estas piezas se disponen en orden diferente,

. sintagma "Nor" + verbo + sintagma complemento
. verbo + sintagma "Nor" + sintagma complemento
. sintagma complemento + verbo + sintagma "Nor"
. sintagma "Nor" + sintagma complemento + verbo

y cada una de ellas varía su estructura interna de frase a frase,

sintagma "Nor" :.nombre+artículo
.nombre+determinante numeral
.complemento del nombre+nombre+adjetivo+artículo
.complemento del nombre+nombre+"ta"+nombre+artículo

verbo :.sintético, plural
.sintético, singular
.perifrástico, singular
.perifrástico, plural

sintagma complemento:.sintagma inesivo
.sintagma relativo, complemento del sintagma "Nor" objeto
.sintagma instrumental
.sintagma ablativo

Esta serie de paralelismos variados no exactos se completa con otra triple pregunta. Su estructura se aproxima a la utilizada en la primera estrofa: de nuevo una expresión

verbal, **ote-aiz**, manifestada una sola vez en el discurso, sirve para las tres interrogaciones, pero éstas aquí guardan una independencia sintáctica mayor. El paralelismo entre la segunda y tercera interrogaciones,

Goi-yauregiko malla?
Gotzonen urbilgo?...

es evidente: reiteración del esquema "complemento del nombre+nombre", aunque varía el morfema de genitivo, "-ko"/"-en", y la forma del nombre portador, compuesta en la primera, simple en la segunda.

En la cuarta y última estrofa del cuerpo del poema, dentro del desarrollo claramente progresivo de la oración compuesta eje de la estrofa, "**ba'legok**" - "**kendu nazakiok**", el poeta inserta un par de estructuras de un paralelismo sintáctico exacto,

arren, aiskide urruna,
otoi, mendi maitea

en el que se corresponden, término a término, las dos palabras interjeccionales y los dos sintagmas nominales vocativos compuestos de "nombre+adjetivo+artículo".

En este poema concreto, la función dominante de estas reiteraciones, anáfora, simetría, paralelismo, reiteración estrófica, reside en la intensificación de los sentimientos expresados por el poeta; la emoción ante la cumbre de la montaña, el ansia por elevarse hasta ella, el deseo de esclarecer sus inquietudes y confirmar sus ilusiones, se manifiestan a través de ellas con mayor vehemencia. No solamente por la elevada frecuencia relativa del procedimiento, sino también por la configuración del mismo. El número de anáforas y, con ellas, el número de segmentos de cada conjunto paralelístico crece gradualmente: dos **Oi**, tres **Zein** y cuatro **Egiz**. La exten-

sión de las frases abiertas por **Egiz** se dobla : dos líneas, dos líneas, cuatro líneas y cuatro líneas (ocho con la triple pregunta del comienzo de su estrofa). La exaltación alcanza su punto más elevado y estalla en la apremiante petición final, reforzada por la última reiteración en vocativo.

Las construcciones ordenadas en paralelismos sintácticos son, por lo tanto, como la recurrencia métrica y rímica, constituyentes fundamentales de este poema. La rima, comparada con la de otras composiciones, es algo apagada en cantidad, dos finales homófonos cada ocho líneas, y en riqueza, dos rimas de un solo sonido vocálico, tres de dos y una de tres; la reiteración anafórica y paralelística compensa esta escasez. En una composición carente de elementos narrativos y descriptivos directos, las reiteraciones se hallan al servicio de la casi pura expresión de sentimientos e intuiciones del poeta.

La flexibilidad sintáctica ha quedado clara en las variaciones señaladas en las reiteraciones. En cada conjunto paralelístico, cada segmento supone un enriquecimiento sintáctico, un acarreo de nuevo sentido; incluso en el paralelismo más estricto, cada vocativo revela un aspecto afectivo diferente, más íntimo y evocador el primero, **aiskide urruna**, más tópico y generalizador el segundo, **mendi maitea**.

3.- EL COMPONENTE LÉXICO

3.0. INTRODUCCIÓN

La interrelación existente entre los diversos niveles lingüísticos se manifiesta también en la mutua implicación de los planos sintáctico y léxico. Las estructuras sintácticas operan sobre las unidades léxicas y éstas posibilitan con su forma la actualización de aquellas. Las unidades léxicas son también, desde otro ángulo de vista, unidades morfosintácticas que, articuladas según las leyes gramaticales, se ordenan para construir la frase.

El léxico proporciona los apoyos significantes gracias a los cuales se pueden expresar lingüística y poéticamente los referentes conceptualizados en la mente del poeta. Estas unidades léxicas son, además, unidades de significación que resultan de la formalización de un contenido semántico conceptual. Provistas de rasgos significativos mínimos básicos, semas, adquieren un sentido en su uso concreto (1). En la operación interpretativa el lector se encuentra con este léxico, distribuido en frases, que le permiten acercarse a los aspectos semnánticos comunicados por el poeta. Combinándose, entrelazándose, los planos lexemático y sintáctico "sirven en el sistema para trasladar lingüísticamente el contenido" (2).

Al examinar el léxico de Biotz-begietan, construimos una inicial semántica léxica, ordenada en isotopías recurrentes, que nos ha de orientar hacia una posterior semántica textual amplia. Los datos cuantitativos, sobre los cuales segui-

---

(1) Cf. V. Lamíquiz, El contenido lingüístico. Del sistema al discurso, Barcelona, Ariel, 1985, pp. 65-69.

(2) Ibidem, p. 121.

mos apoyándonos, no son por sí solos suficientes. La cuantificación léxica no es válida aisladamente, pues los lexemas, para obtener sentido, deben insertarse en un contexto. Es en su empleo, en el juego de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, donde adquieren su valor, pero la distribución cuantificadora "délimite le champ dans lequel un critique peut, en situant ces notions les unes vis-à-vis des autres, constituer une combinatoire thèmatique" (1).

Según la distinción habitual, atendemos al léxico constituido por las palabras de significado pleno, de carácter sémico denso, y prescindimos de las palabras de significado gramatical. Las unidades lexemáticas las distribuimos por la categoría sintáctica a la que pertenecen, de forma que, dejando el adverbio, al cual nos referiremos en el apartado correspondiente a las formas deícticas, estudiamos las tres categorías básicas tradicionales: sustantivo, adjetivo y verbo. Con su análisis penetramos, entre otros, al menos de un modo suficientemente aproximado, en los conjuntos de sustancias o entidades, cualidades y acciones que constituyen la poesía de Lizardi, y comenzamos a situarnos en las coordenadas de espacio y tiempo, pues una unidad lexemática puede adquirir una categoría sintáctica considerándola estáticamente en lo espacial (sustantivo), tomada dinámicamente en lo temporal (verbo), adscrita a lo espacial estático (adjetivo) o a lo temporal dinámico (adverbio) (2).

3.1. LA DERIVACIÓN

Sobre las unidades lexemáticas básicas, gracias a la energía vital de la lengua, pueden generarse otras unidades

---

(1) P.-M. van Rutten, Le langage poétique de Saint-John Perse, The Hague-París, Mouton, 1975, p. 87.

(2) Cf. V. Lamíquiz, op. cit., pp. 124-130.

por composición y derivación. No entramos en el análisis detallado de los recursos utilizados por Lizardi en ambos procedimientos de formación y enriquecimiento del léxico. Al primero nos hemos referido en el apartado de la elipsis y no vamos a insistir. Sobre la derivación, L. M. Mujika (1) destaca la estimable riqueza de la sufijación: "Atzizkien erabilpenean nahiko aberastasuna azaltzen du". Nostros confirmamos esta aserción y nos limitamos a añadir unos pocos datos complementarios.

La derivación en Biotz-begietan es no sólo abundante sino también variada : recogemos alrededor de cuarenta afijos derivativos diferentes. Diez sufijos, "-zale", "-gai", "-gabe", "-dun", "-gaitz", "-bera", "-kide", "-zai", "-tegi", "-eza", susceptibles de aparecer como vocablos independientes, forman términos afines a la composición y han sido ya señalados en el apartado de la elipsis; a caballo entre la composición y la derivación, volvemos sobre ellos para precisar su frecuencia y pertinencia. A estos hay que añadir los prefijos "ez-" y "ber-", y alrededor de otros treinta sufijos diversos.

Dejando aparte los relacionados con formas verbales, como "-te/-tze", **ille-urdintze ta aguretzea** (ZU), o "-tu", **gautu, zeruratu, aoratu, egatu, birrumetu**, etc., destacan por su abundancia los sufijos "-ka", "-txo", "-pe", "-garri" y "-gabe". En unas cuarenta ocasiones "-ka" sirve para formar adverbios de modo, **oiuka, munka, biraka, esaka**, etc. El diminutivo afectivo "-txo", **amonatxo**, unos veinticinco casos, se concentra sobre todo en poemas ricos en sentimiento (ZE, XA, BI). Los sufijos "-pe", **elurpe**, "-garri", **zoragarri, oroigarri**, y "-gabe", **zorigabe**, alrededor de veinte cada uno, se distribuyen con regularidad a lo largo del poemario. Aparecen en más de diez casos, "-ar", **maitiar**, "-ari", **olerkari, aitzindari**, "-di", **sagasti, illedi**, "-ki", **alaiki**, "-kor", **laztankor**, "-men", **irudimen**, que por otro lado Lizardi utiliza

---

(1) Cf. L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 130-133.

utiliza también como lexema independiente, **men zoragarriak** (IZ), "-tasun", **ixiltasun** y "-tsu", indicando abundancia, **dirdaitsu, urtezu**, o con sentido de aproximación, **alatsu, noratsu.**

Algunos sufijos como "-gaitz", **ekurugaitz**, "-zai", **baratzai**, "-tegi", **amestegi**, "-eza", **oarreza**, "-keta", **egaketa**, "-keria", **nerekoikeria**, "-kizun", **ikuskizun**, "-koi", **izukoi**, "-kun", **begikun**, "-tzar", **burutzar**, etc., solamente se utilizan una o dos veces. El resto, "-zale", **mendizale**,"-dun", **kabidun**, "-bera", **beltz-ikusbera**, "-kide", **adiskide**, "-gai", **oskai**, "-go", **urbilgo**, "-ka", **elduka**, "-ki", **egaki**, "-lle", **emalle**,"-tzalle", **laguntzalle**, "-ño", **meeño**, "-te", **elurte**, "-ti", **setati**, etc., no alcanzan los diez casos.

El sufijo derivativo, por sí mismo, nos ofrece ya una cierta indicación semántica. Así, "-gaitz" puede indicar dificultad, "-tsu" abundancia, "-tegi" referencia de lugar, "-te" de tiempo o de época, etc. Pero el sufijo funciona acoplado a la raíz, al lexema primitivo, y es en la intersección de ambos donde se determina el significado de la unidad lexemática entera. El prefijo "ez-" indica negación, pero en **ez-kon ez-antzu** (EU), de la negación de la negación surge una cualidad positiva; "-gabe" expresa privación, así en **zorigabe**, pero esta carencia puede convertirse en presencia positiva cuando, pongamos por caso, en el contexto se expresa ausencia de límites, extensión inmensa, magnífica, **urdin baztergabea** (XA); "-keria" es sufijo de cualidad viciosa, pero en el verso **ire bizi guztian, txarkeri bat al-duk ager?** (ZU), sirve para revelar la ausencia de maldad en el árbol venerable y generoso, caído.

En una primera aproximación, observamos que en el poemario se utilizan con relativa profusión, entre otros, sufijos y prefijos que, de por sí, expresan carencia, falta, "-gabe", "-ka", "-eza", "ez-"; sufijos denotadores de afecto e identificación íntima, "-txo", "-ño", "-kide"; sufijos que en

forma de modo, "-ka", o de agente ," -lle", "-tzalle", "-ari", indican acción, actividad; sufijos de propensión, inclinación, deseo, "-zale", "-bera", "-kor", "-koi"; sufijos que, de una forma u otra, manifiestan abundancia, conjunto numeroso, posesión, "-tsu", "-te", "-di", "-dun", etc. Todos los usos del sufijo "-tasun" y la mayoría de los de "-garri", expresan realidades o cualidades de tipo positivo, **askatasun**, **zorakortasun**, **edergarri** , **agurgarri**, etc. Las referencias de lugar, presentes también en las posposiciones, son escasas en cuanto al sufijo "-tegi", no faltan en el uso, también reducido, de "-di", y conciernen en su mayoría a "-pe", sufijo que unas veces indica idea de cobijo, **aterpe**, **gerizpe**, y otras sujeción, desfallecimiento, agobio, **giltzape**, **lurpe**.

Pero, como hemos indicado, el contexto es determinante. Nosotros, pasando por alto las técnicas derivativas, recogemos las unidades léxicas en su resultado final, y las analizamos dentro de la categoría sintáctica en la que tras el proceso derivativo se sitúan. En Biotz-begietan, los sufijos generan sobre todo entidades, sustancias; la categoría más reforzada por la derivación es la del sustantivo. He aquí un nuevo rasgo indicador de la preeminencia del elemento nominal en la poesía de Lizardi. Algunos sufijos, por su propia especificidad, solamente originan nombres, "-tasun" por ejemplo, otros únicamente adjetivos, "-kor", otros tanto nombres como adjetivos, "-garri"; pero reunidos los resultados totales por categorías, resulta que de la derivación operada en el poemario surgen sobre todo sustantivos.

Mujika, en su trabajo, destaca en particular el uso de los prefijos "ber-" y "ez-", y de sufijos poco habituales, "-di", "-bera", "-kun", "-go", "-men", "-zu", etc. Este dato revela la competencia lingüística del poeta y su intención de enriquecer y aquilatar el léxico. De hecho, un sufijo poco común, singular, en la lengua, aunque en el poemario tenga una frecuencia reducida, puede poseer mayor relevancia semántico-poética que otro habitual utilizado casi automáticamente en

unidades léxicas en las que el uso ha atenuado su peculiaridad lingüística. Así, "-gabe" o "-garri", insertados en unidades como **lotsagabe**, **naigabe** o **zoragarri**, no alcanzan la energía de "-zu" en **urtezu**, de "-bera" en **amets-bera**, de "-men" en **edermen** o de "-koi" en **izukoi**. Sin embargo, este criterio de originalidad no es aplicable mecánicamente a todas las realizaciones de un sufijo, pues, aunque en unos vocablos puede resultar trivial, en otros es capaz de aportar matices singulares, valiosos, incluso inéditos. Concretamente, en Lizardi, hallamos usos de "-gabe", **zorigabe**, **askigabe**, **baztergabe**, etc., o de "-garri", **eriogarri**, **amesgarri**, **eztigarri**, etc., en los que el sufijo , fuera de sus inserciones tópicas, conforma unidades lexemáticas más originales.

Por otro lado, junto a este rasgo de "habitual"/"no habitual" en la lengua, es preciso tener en cuenta la frecuencia absoluta y relativa del sufijo en el poemario. No parece correcta la afirmación de Mujika cuando dice, por ejemplo, del sufijo "-bera", "nahiko maitea du Lizardik". Olvida que solamente aparece en cuatro ocasiones en Biotz-begietan, tres de ellas en un mismo poema (AG), lo cual indica una frecuencia absoluta y relativa escasísima. Comparado este sufijo con "-garri", "-txo" o "-pe", a pesar de lo habitual de algunos de sus usos, "-bera" es mucho menos significativo dentro del conjunto del poemario; su valor puede crecer al ser puesto en relación con las grandes líneas temáticas de la obra.

De este empleo original y renovador de los sufijos se desprende que el poeta se esfuerza por hallar o elaborar palabras que expresen sus intuiciones poéticas lo más certera y exactamente posible. Por medio de la derivación busca la precisión, toma la palabra primitiva y, adjuntando el afijo adecuado, llega a designar entidades, cualidades, que le son necesarias para la configuración de sus versos. Así, gracias al sufijo "-pe", sin necesidad de la posposición "azpi" o de perífrasis , confiere a algunos lexemas primitivos matices de abatimiento, decaimiento, aniquilamiento, **elurpera**, **gaupean**,

lurpera, orbelpean, iguzkipean, etc.; en **Ene leozpetu yare-berri** (GU), junto con el sufijo verbal "-tu", se designa el estado de sujeción en la prisión. Si en la composición hemos insistido en la elipsis, en la derivación hay que subrayar la búsqueda de precisión y, en ambas, la condensación.

En la elipsis hemos destacado el aspecto negativo, la ausencia, la supresión de componentes. A partir de aquí, en el estudio del léxico y del nivel propiamente semántico extenso, resaltamos el aspecto positivo, la concentración y condensación de valencias sémicas en las unidades lexemáticas, en las imágenes y en los segmentos poéticos amplios.

La elipsis permite eliminar elementos semánticamente débiles y ofrece la posibilidad de introducir en su lugar otros de sentido denso. Sin embargo, los diferentes recursos elípticos, yuxtaposición, supresión verbal, poda de sufijos declinativos, etc., aunque capaces de conllevar condensación semántica, por sí solos no la implican; puede ocurrir que los componentes adoptados sean tópicos, anodinos, significativamente pobres o gastados. La elipsis no es sólo forma, es también sentido y, como tal, es susceptible de engendrar densidad expresiva si la articulación léxica colabora. La aposición, por ejemplo, estructura elíptica, puede ser redundante, mero adorno retórico, no aportar enriquecimiento semántico y constituir una prolongación fútil del discurso. La elipsis no es suficiente para la condensación, pero coopera intrínsecamente.

3.2. EL LÉXICO NOMINAL

Los lexemas pertenecientes a la categoría gramatical del nombre, la más abundante en la poesía de Lizardi, tradicionalmente indican sustancias, elementos subsistentes, seres esenciales; pueden expresar cualidades, pero básicamente co-

rresponden a entidades que son presentadas desde una perspectiva o visión estática en lo espacial. La cuantificación y análisis cualitativo de los sustantivos nos permite captar los elementos componentes del mundo que el poeta ha conformado en sus poemas. Agrupándolos por rasgos afines o contrapuestos, podemos llegar a articular parcelas de la realidad asumida en la creación poética. Los lexemas nominales constituyen una vía de acceso privilegiada hacia los núcleos semánticos del poemario. La garantía y seguridad del camino no es total, pero previene de posibles desviaciones.

3.2.1. Frecuencia y significación

El conjunto de lexemas nominales de Biotz-begietan destaca por su cantidad absoluta, variación y riqueza semántica. Según hemos indicado al comienzo del capítulo, de los 5.280 vocablos componentes del poemario, aproximadamente dos mil, un 38 %, son nombres. Proporcionalmente, el poema más rico en lexemas nominales es IZ, ya que alcanzan un 55 % del total, seguido de BIZ con un 48 % , y ZE, HE y EU con un 45 %. Las proporciones más bajas se dan en AG, un 31 %, poema en el que la adjetivación adquiere gran relieve, y en composiciones de corte narrativo como OI, un 32 %, o AS, un 33 %.

La variación entre los nombres es notable, ya que aunque existen algunos, relativamente pocos, con una frecuencia matizadamente alta, la dispersión léxica es grande. Son numerosos, la mayoría, los nombres que solamente aparecen una o unas pocas veces a lo largo de la obra. La riqueza del léxico nominal es consecuencia de esta variación, de la utilización acertada de la derivación y de la composición, así como de una atención y búsqueda exigente en la selección de las palabras.

Tomando en cuenta exclusivamente los nombres cuando funcionan como tales en los diferentes casos de la declinación, casos gramaticales, genitivos, "**gizonaren**", "**etxeko**", "**ametsezko**", de lugar y tiempo, "**basoan**", "**gallurrera**", etc. y otros casos, "**orbelez**", "**izarrarentzako**", "**larre-loretik**", etc., tanto si constituyen una palabra simple, **gogoa**, como si participan en derivadas, **gogapenak**, o compuestas, **gogo-yolas**, y dejando de lado los nombres en cuanto que funcionan como base para la formación de otra categoría distinta, sea adjetivo, **negargarria**, verbo, **argitu dizkio**, o adverbio, **oska**, según hemos indicado, los nombres en el poemario vienen a ser unas dos quintas partes del total de los vocablos.

El lexema nominal más frecuente es "begi", con algo más de cuarenta casos, la gran mayoría de ellos en forma de palabra simple. Sirve, además, para la formación del verbo "begiratu", unos quince vocablos, que veremos en la categoría correspondiente. Los ojos, la visión, el órgano de la visión, funciona en la poesía lizardiana como realidad poética relevante. Los ojos, en algún caso, sirven para comunicar con su guiño una intención maliciosa, **biurki eragiñik begiari** (AL), expresan vivacidad y celeridad, "**begi / ernaiak lurrera**", "**Keñuka begiak**" (PA), o son síntoma de un estado de somnolencia, **Begiak itxi zaizkit** (OI); pero estos usos son meramente accidentales. A través de los ojos se manifiesta la realidad de la muerte, indicando indirectamente que la vida del cuerpo ha acabado; los ojos apagados, cerrados, del niño, **begia itxirik zeukan aurtxoak** (ZE), los ojos nublados del pájaro abatido, **lauso begiak** (AL), revelan su muerte, y en los ojos llorosos, enloquecidos por el sufrimiento interno, **Begiok ero ditut**(BI), se exterioriza el dolor ante el fallecimiento del ser querido, sea el hijo (XA) o la abuela (BI). Los ojos de la abuela, en otro tiempo despiertos y vigilantes, **zazpi begiko baratzai**(AS), ahora nublados, son señal de debilidad y desvarío, **begi galduak nora-nai** (AS); el poeta con sus ojos, aún jóvenes e ilusionados, trata de encender los de la abuela, **Nire begien suz sutu / naiez bereak** (AS), y entrevé que un rayo de luz ha sur-

cado por ellos. Síntoma de muerte, los ojos pueden descubrir la extinción del cariño otorgado por la persona amada, la pérdida de su mirada afectuosa, **begikun gozoa** (AL), la desaparición de la risa de los ojos afectados por el desamor.

Pero si los ojos son signo del dolor, de la tristeza o de las sombras, en Lizardi son ante todo el mundo de la luz. La luz desborda a las sombras. La luminosidad penetra en ellos, los invade, convirtiéndolos en recipientes de claridad. Los ojos, rebosantes de luz, **Bete ditzadan argiz begiak** (SA), abiertos al azul infinito, **begiak ez du yotzen / urdin baztergabea / besterik** (XA), están dispuestos para absorber la belleza circundante. Los ojos son, sobre todo, el instrumento vivo y personal por medio del cual el poeta capta, asimila y disfruta de la belleza de la naturaleza: buscan ansiosamente a la primavera, **Begiaz dut, alperrik, / yo aren bidea** (NE), sienten hambre de su hermosura, **Begi eder-goseok** (NE), no quieren otra cosa que contemplar extasiados la blanca belleza del manzanal en flor, **Ene begiok, ez so besteri** (SA), y desean volver a gozar de la excelencia del campo que ha quedado empañada por la lamentable y dolorosa visión del árbol abatido (ZU). El poeta se dirige con ojos anhelantes, **begiak yoran** (GU), al encuentro de la bella mujer, la lengua vasca, presa en el fondo de su interioridad.

Los ojos no son únicamente vía, posibilidad, para el alcance y goce de la belleza, sino que son en sí mismos señal de hermosura. Los seres de la naturaleza, personificados, tienen los ojos hermosos: los plateados de las estrellas en la noche, **zillar-begiak** (ZE), los redondos que la luz hace brotar en la hierba, **begibil** (NE), o los morenos de la sombra del bosque, **beltxeran, begi bai azal** (BA).

En los ojos tiene lugar uno de los encuentros más íntimos y originales entre el poeta y la realidad; son receptores e indicadores, captan y manifiestan. La muerte se declara en los ojos y el dolor que se siente ante ella se exterio-

riza en ellos; los de la naturaleza personificada son hermosos y los ojos del poeta captan y gozan la belleza.

Si consideramos la onomatopeya **Ots!** del poema BI como un nombre que reproduce el sonido de los pasos y de los latidos del corazón, entonces este vocablo ocupa, con más de treinta casos, el segundo lugar en la escala de frecuencia tras "begi". Sin embargo, aun así, restringimos su pertinencia por el hecho de que más de veinte de ellos se concentran en la estrofa reiterada en el mencionado poema. A diferencia de "begi", que, distribuido regularmente en la obra, aparece en todos los poemas menos en ME, BU y AG, con lo que se demuestra su hondo enraizamiento en el idiolecto del poeta, "ots" se reparte irregularmente y no es un lexema tan significativo como "begi" o, por ejemplo, los dos siguientes en frecuencia, "lur" y "txori", ambos con aproximadamente treinta vocablos.

"Lur" designa, en un primer nivel, el planeta terrestre, rodeado en su cintura por desiertos, **Lekaro zabal lurraren gerri** (EU), el mundo, **lurbiran** (EU), la morada común de los seres humanos, **etsitako lurtarroi** (XA), el lugar en el que va a nacer el niño más hermoso y al que los ángeles se dirigen para escoger nuevos compañeros (XA). Indica también el suelo, la superficie sobre la cual el pájaro busca su alimento, **begi / ernaiak lurrera** (PA), y que la primavera en su levedad no llega a rozar con sus pies, **Aren oñek ikutzen / ote dute lurra?** (NE). Pero, ante todo y por encima de estas acepciones más bien neutras, desde una perspectiva más personal, "lur" es la tierra del poeta, su tierra, la tierra contemplada con admiración por sus ojos extasiados y deseada ansiosamente por su corazón. Esta tierra, en sí materia inorgánica informe, es fuente de vitalidad y, personificada, es la madre tierra, **Andre Lurrak** (ON), que experimenta en sus entrañas y manifiesta en su semblante el proceso completo de la creación de la vida: joven y bella en primavera, **lur apaindu gainez** (OT), hirviente bajo el sol abrasador del verano, **lurra lurrun-ya-rio** (BA), y, tras el parto, desprendida de su fruto, ajada,

pálida, **zurbil dauka arpegia** (ON), y sumida en lamentos, **lurrari daragio ots negartia** (ON). "Lur" es el entorno y cobijo de los seres de la naturaleza, a los que proporciona hogar, **lur-yauregia** (ZU), y su fértil humedad, **Ezegai-ttantto bat** (ZU); sufre, se rasga, cuando el árbol cortado cae sobre ella, y la despedida de ambos, viejos amigos, es dolorosa. Finalmente, inevitablemente, "lur" presenta su lado desagradable, ya que sobre ella caen abatidos de muerte el pájaro (AL) y el árbol (ZU), y en sus sombras se hunden los seres nobles y queridos fallecidos, **lurrak irentsi-lagunak** (AS). "Lur" es, sobre todo, vida, fruto y refugio.

La mitad de los vocablos en que interviene el lexema nominal "txori" se agrupan en dos poemas, AL y PA. La historia contada en ambos tiene como personaje central al pájaro y el nombre común "txori" designa, refiriéndose a un ser determinado y único, en la forma genérica "txori" y más específica "txolarre", al protagonista concreto, individual, de la composición. En el episodio del poema AL, el pájaro actúa como símbolo del ser que sufre las consecuencias dramáticas de la volubilidad amorosa; en "PA", **txolarrea** es el prototipo de la agudeza, desenvoltura y naturalidad. Fuera de estos contextos narrativos, el pájaro se integra en el mundo de la naturaleza y aparece en relación a ella; en comunión con el árbol, éste le proporciona cobijo y el pájaro le ameniza con su canto matinal, pero se aleja espantado, cuando el árbol cae talado por el hacha (ZU). Los pájaros participan en el ciclo de la naturaleza. Sus cantos y fiestas amorosas anuncian el comienzo de la primavera (NE, SA) y su apresurada retirada presagia la llegada del inminente invierno. Por último, el poeta utiliza el lexema "txori" como punto de comparación pasivo, no ya como agente del poema, para establecer, aclarar o ilustrar en referencia a él, una verdad o situación propia del ser humano: la torpeza del hombre en comparación con la soltura del pájaro, **bai txori baldarra!** (PA), la resignación ante la muerte del ser querido, semejante a la impotencia del pájaro para impedir

la llegada del frío invierno, **Alatsu txoriak, uda-ondoz, / negua du galazi-eziña** (BI), y la incapacidad del débil mental que discurre al modo del ave que torpemente se derrumba abatida hacia el suelo (AG). El poeta prefiere ser pájaro, gorrión, antes que hombre (PA); el ser humano devora todo, destruye hasta los pájaros del cielo, **odeietako txoriak... Oro gizonak eiza...** (ZU).

Tras estos lexemas, con aproximadamente unos veinte casos, se sitúan "goi", "yaun", "biotz", "lore", "bizi", "eguzki" y "baso". "Goi", en unos diez usos, corresponde o se halla en relación con el cielo, lugar donde se encuentran Dios y los seres celestiales, y dirección en la que se dirigen las oraciones y los impulsos religiosos, **Goruntz, luze-luzerik, gañerontzekoak, / otoi erruki bekiela zeruko Yainkoak** (ZU), **Bezak gogoa goien** (BI); en unos pocos puntos designa al firmamento o al espacio atmosférico elevado, **Goien sar egin baitu/ Euri'k Eguzki giltzapean** (SA), y en otros pocos la cumbre de la montaña (ME); en el resto, posición alta, orientación hacia lo alto, en general. "Yaun", menos en cuatro ocasiones, se refiere a Dios, bien en la forma más utilizada, **Yauna**, bien en el compuesto **Yaungoikoa**, que en cinco casos se expresa en **Yainko**. "Biotz", que alcanza esta elevada frecuencia porque participa en diez vocablos del poema BI, aunque algún caso se refiere al órgano corporal del corazón, **aldapak larriagotzen biotza...** (ON), motor vital, **biotza berotu nerearen garrez** (GU), principalmente designa al corazón entendido como sede de los sentimientos , afecto o bondad, y, sobre todo, en los poemas XA y BI, dolor o pesar, **Gure biotzon / erdibitzea!** (XA), **Biotzean min dut** (BI), **biotzak nekeak** (BI). "Lore", en los cuatro poemas de las estaciones, es el brote vegetal natural, manifestación de la hermosura, vitalidad y esperanza brindadas por la tierra, y en OT el poeta lo utiliza en un plano combinado de elementos realistas e imaginativos para componer una delicada y tierna elegía sobre la muerte de un ser querido; en una media docena de casos, "lore" se toma como plata-

forma para la confección de imágenes metafóricas locales, **zorunaren / lore ezezaguna** (ME). Si incluimos "bizi" en este nivel de frecuencia es porque hemos reunido en un mismo conjunto dos lexemas estrechamente relacionados por la forma y el contenido, el lexema nominal "bizi/bizitza" y el lexema adjetivo "bizi" en los casos en que funciona como nombre; este último, en ocho vocablos, designa a los seres que gozan de la vida en poemas que giran en torno a la muerte, **Gurtu gatzaion Yainko / aurtxoari biziok / eta illok...** (XA), **bizion oñok** (BI), **bizion ots ori** (BI); el lexema nominal "bizi", a veces "bizitza", corresponde sobre todo a la vida, cualidad, energía o capacidad vital en general, **ederra baita bizia!** (ON), o manifestada en la naturaleza, **Bizitza duk agiri garretan...** (SA), y en unos pocos casos, al tiempo o período de vida del ser humano, **t'ez eskein bizitzak beazuna baizik** (AG), o del ser natural vegetal, **ire bizi guztian** (ZU).

Otros dos seres, a menudo personificados, completan este nivel de frecuencia: "eguzki/iguzki" y "baso". El astro sol es utilizado a veces privilegiando su personificación, de forma que ama, besa, se señorea o se halla preso, **Euri'k Eguzki giltzapean** (SA); pero en la mayoría de los casos se inserta subrayando sus efectos de fiesta y alegría, ausentes en el día de la muerte de la abuela, **Eguzkirik ez dute / leiotan zapiak** (BI), de calor, de luz y de revitalización, **Izotz-ondoko iguzki** (IZ); en un par de ocasiones sirve para la formación de la imagen, **Ire eguzkiaren illunabarra!...** (AL), **Zer duk, eguzki orrek** (XA). El bosque, así mismo, es sujeto de acciones personales ya que se viste, ama, recibe el beso del sol, se duerme y es el lugar privilegiado de la naturaleza en el que el poeta advierte las profundas transformaciones de la vida natural y siente íntimas sensaciones, **Gauden, bada, maite, basoan geldi** (BA).

En esta misma cota de frecuencia cabe situar los vocablos basados en el lexema "maite", que además de funcionar

en la locución verbal "maite izan", sirve de componente en formas nominales para designar al ser querido, **maitea**, sea el hijo moribundo en la cuna, la sombra del bosque, la amada o el amado, o para componer nombres como **maitasun**, **maitagarri**, **maitari**, **maiteño**, etc.

Con aproximadamente veinte vocablos aparecen los lexemas nominales "argi", "elur", "gau", "egun" y "gogo". "Argi" se diversifica en varias designaciones en las que es común el sema "iluminación": la luz solar o diurna, la luz divina, la luz de las velas en el entierro, por analogía la luz del entendimiento, **Lausorik du / gizargia begietan...** (AS), y, en forma metafórica, el hijo amado, **gure biziaren / argia** (XA). "Elur" se refiere a la nieve blanca, y en "elurte" a la temporada de nieve, conllevando rasgos positivos por la belleza de su blancura (OI, SA), o por la superación o lejanía de la fría nevada (BIZ, BA), y rasgos negativos, de frío y muerte (AL). "Gau", además de indicar de forma neutra en unos pocos vocablos el tiempo físico de la noche, la noche como parte del día, y en "Gabon" corresponder a la Nochebuena, sobre todo se asocia a aspectos negativos, el frío, la dureza y la rigurosidad, **gau latzaren urbil** (IZ), y en referencia a la persona indica tinieblas interiores, dolor, muerte, decaimiento, **gaua ta naasia** (AG). "Egun" sirve para indicar, por un lado, el paso del tiempo, el transcurso de los días, **Anitz egunez, ez gera alaitu** (SA), y, por otro, la llegada del nuevo día presentada unas veces como costosa, esperada como alivio al sufrimiento (AL), otras como irrupción de fuego y luz, **egunaren atariruntz zauri bat** (BIZ); se llega a la personificación , **Egun'ek biztu dio / yorik illedia** (NE), y no falta la utilización en sentido simbólico, **askatasun-egunaren** (AL), **Nik ez nai eguna /biurtzerik gau!** (ON). "Gogo" corresponde básicamente a la facultad o potencia interior de la persona, unas veces entendida como espíritu o alma, **berri gogoa** (EU), con rasgos religiosos, **narras dut gogoa** (YA), **Bezak gogoa goien** (BI), y otras como capacidad intelectiva, entendimiento, **Gogamenaren ezkon ez-antzu**

(EU), **gogoan besterik ez dut** (AS); en la forma derivada "gogapen" designa los actos del pensamiento, **Gogapen txarrok / urrun** (OI). En este nivel de frecuencia se puede situar también el lexema "gizon", unas veces referido a seres concretos, individuales, **Errezka bi gizonek** (BI), otras al ser humano en general, **Oro gizonak eiza** (ZU), si le adjuntamos los vocablos en que participa según la forma "giza-", **gizadi, gizandi, gizargia**, etc.

A medida que se desciende en el grado de frecuencia, aumenta el número de lexemas diferentes agrupados en el grado respectivo. Ya alrededor de quince veces aparecen en el poemario: "esku", "oin", "mendi", "bee", "barre", "poz", "udaberri" y "urre". "Esku" y "oin" funcionan unas veces como miembro corporal humano real, **eskuan arpoia** (EU), **burutik oñetaraño** (AS), y otras en forma antropomórfica, refiriéndose a Dios, **zure eskuek yantziriko / soñeko zuria** (YA), o, más a menudo, a los seres de la naturaleza , **Sagarrak eskuan ditu igaliak** (BA). "Mendi" es otro de los lugares nobles y elevados de la naturaleza privilegiados por el poeta y designa al monte en general, **Agur, / soro, sagar, mendiak!...** (BU), o a un monte concreto, real o imaginado, **ene mendira** (ON), **Nire Tabor-mendi** (AS), **Aralar (...) Mikel'en mendia** (IZ). "Bee", lugar inferior, remite al mundo, el mundo como lugar de abajo, **beeko txikerkerion** (NE), **beeko gaiok** (EU), pero mayormente a la mera posición baja, próxima o identificada con el suelo, o más baja por relación a otra, **Arru-beetik errekak ots** (BIZ); en **beeko bear goriak** (BU) o **beera-bear au** (ON) se vislumbran connotaciones a analizar más detenidamente. "Barre" en la mayoría de los casos manifiesta estado de contento, de satisfacción, sonrisa de la madre, de la amada, de la primavera o de la abuela; también lo hace "poz", **pozak zoratzen** (AS), pero a veces alterna con estados de infelicidad o ausencia de alegría , **gaur poz biar oñaze** (BI). "Udaberri" designa a la estación del año. belleza y vida, y aparece personificada como joven doncella, **Neskatxa da** (NE), o ser vivo de la naturaleza, **ikus ezpaitut**

Udaberri (SA). "Urre" conlleva tonalidades de color a examinar más adelante.

Situada ya la frecuencia de aparición alrededor de los diez vocablos, el número de lexemas se eleva notablemente. A este grado pertenecen "lo", que además de actuar en la locución verbal "lo egin" designa a la entidad del sueño, **O, zein aizen eder loa** (BIZ); "itzal", sombra a menudo personificada; "aur", que se concentra en los poemas ZE y XA; "lagun", "itsaso", "zeru", "negu", "laño", "zuaitz", "neke", "negar", "baratz", "goiz", "amets", "ondar", etc. A partir de aquí, estos lexemas y los sucesivos en frecuencia, no alcanzan individualmente la pertinencia que los anteriores poseen en el conjunto del poemario; su dispersión obliga a dejar las menciones particulares y pasar a un análisis por campos o parcelas semánticas en las que sí pueden cobrar relevancia poética.

Concluimos esta cuantificación inicial, señalando que tres términos que también operan como posposición alcanzan, al funcionar como lexema nominal, una frecuencia apreciable: alrededor de quince vocablos "gain", **Beste gain erpin bat bazan agiri** (ON), y de diez "bide", **nire bidexka izkutuak** (AS), y "buru", **Burua igurtzi zidan"** (AS).

3.2.2. Asociaciones léxico-semánticas

Entre las unidades léxicas nominales del poemario cabe establecer una serie de relaciones, organizar redes de asociaciones semánticas, basadas en semas comunes, que recogen la sustancia conceptual amorfa. Estas conexiones pueden ordenarse de muy diversas maneras, según criterios diversos, y en su elección y aplicación es inevitable un margen de arbitrariedad o subjetividad.

Como primer paso, más que situar los lexemas en campos léxico-semánticos específicos, cuya delimitación resulta trabajosa y a veces imposible, dadas las mutuas imbricaciones entre las palabras, intentamos más modestamente distribuirlas por campos conceptuales. Agrupamos las entidades designadas por estos lexemas nominales en función de la parcela de la realidad a la que pertenecen. De esta forma, descubrimos y recogemos las zonas de esa realidad que el poeta ha incorporado a su poesía.

1) No es ninguna novedad afirmar que el sector al que más lexemas nominales hacen referencia es el de la naturaleza, entendida como la parte material y sensible del mundo, el entorno objetivo exterior al ser humano, observable y no transformado o apenas transformado por él. Lizardi viene siendo asociado preferentemente a la naturaleza; es el lírico que poetiza las estaciones, la primavera, el manzano en flor, el bosque sombrío o el sol de la mañana invernal. Así, por ejemplo, tanto Arrillaga como Mujika, antes de penetrar en el análisis de los temas principales de su poesía, dedican sendos apartados a reunir en conjuntos semánticos diversas entidades presentes en los poemas, privilegiando entre ellas las correspondientes a la naturaleza. Arrillaga, al confeccionar en el capítulo primero de su trabajo (1), unas notas sobre "el mundo en que se desenvuelve la poesía de Lizardi", una "enumeración de las realidades que canta el poeta", incluye entre ellas el entorno familiar del poeta, las preocupaciones lingüísticas por el euskara, su interioridad y experiencia religiosa, pero se detiene con mayor detalle a recoger los aspectos del paisaje y del mundo natural insertados en los poemas, destacando los seres animales y vegetales. Así mismo, Mujika, en el capítulo titulado "Arlo semantiko batzuk" (2), de modo más esquemático y en listas pormenorizadas, agrupa los elementos metá-

(1) V. Arrillaga, op. cit., pp. 45-93.

(2) L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 135-152.

licos, somáticos, botánicos y zoológicos.

Los elementos del mundo natural impregnan todo el poemario, desde el primer poema hasta el último. Es la esfera de la realidad a la que se dedican, directa o indirectamente, mayor número de poemas. En este mundo natural, no caos informe sino organización sorprendente, cabe distinguir dos grandes conjuntos: los seres situados fuera del alcance del hombre, que actúan sobre él pero cuya identidad él no puede modificar sustancialmente, y las entidades a su alcance, de las cuales puede disponer con mayor o menor facilidad y sobre las cuales posee la capacidad de ejercer, de algún modo, su influencia. Esta diferencia de distancia se reduce y hasta se anula en los poemas, pues el poeta, por medio de recursos como el apóstrofe o la personificación, se aproxima tanto a los seres lejanos como a los cercanos, y llega a comunicarse íntimamente con ellos, alcanzando un contacto directo y cálido, que más adelante tendremos ocasión de analizar.

Entre las realidades del mundo natural situadas fuera del alcance del ser humano, hallamos el firmamento con los astros, los elementos naturales con los fenómenos atmosféricos y el transcurso del día y de la noche. Para designar la bóveda celeste, nuestro poeta utiliza tres lexemas: "ortzi", "zeru" y "urdin". "Ortzi" es la palabra especializada, el único término de los tres que en todas sus utilizaciones se refiere exclusivamente al firmamento, **ortzi izartuan** (XA), **ortzi zabala** (ZE), **ortziak peitu du iguzki** (AS), etc.; "zeru" propiamente indica la morada de Dios, el lugar de los bienaventurados, el punto al que se dirigen las oraciones, pero en algunos contextos significa la esfera aparente azul que rodea a la Tierra en lo alto, **zeru urdiñean** (ZE), **goazeman zerura igoz, / izar urdiñetarañoko asmoz!** (EU); el adjetivo/nombre "urdin" designa metonímicamente al firmamento, **urdiñaren / sakonenean** (XA), **urdin baztergabea** (XA), etc. Otro adjetivo, "zabal", utilizado como nombre, conlleva un significado relacionado con el que anali-

zamos, ya que se refiere al espacio como lugar amplio envolvente, que los ángeles agitan con sus alas, **zabala arrotuz / egoak** (XA), o que embriaga al pájaro que lo surca ávidamente, **laister bai zabalak mozkor!...** (AL).

Los lexemas "eguzki" e "illargi" designan a los dos únicos astros individualizados que Lizardi sitúa en la inmensidad del firmamento, en este espacio inconmensurable. Contrasta con la presencia permanente de "eguzki" la inconsistencia, dentro de la totalidad del poemario, de "illargi", que solamente aparece en una ocasión y no como sujeto directo del poema, sino indirectamente, como base para una comparación complementaria, **eztiago / loak ar-basoan illargia baño** (AG); el sol, la luz, el calor dominan sobre la oscuridad, el frío y el misterio. El sustantivo común "izar" solamente en dos ocasiones hace referencia a las estrellas del firmamento, **ta izar argien zillar-begiak** (ZE), **izar urdiñetarañoko asmoz!** (EU); en los cinco casos restantes, o bien expresa metafóricamente otra realidad, **nere izarrarentzako** (OT),**ixar bat biztu du** (BI), o corresponde a supuestas estrellas que surgen imaginadas entre el ramaje de los árboles, sobre el fondo azul del firmamento, **izarrok ziralarik / islatzen urean...** (NE), **osto-pillo ta izar izunak abe** (BA).

Los cuatro elamentos naturales primigenios, "aide", "ur", "su" y "lur", están presentes en la poesía lizardiana, distantes y cercanos, inaccesibles y disponibles. "Aide" aparece una sola vez, **aidean baso ta iturri** (EU), y se manifiesta a través de "aize", a menudo personificado, **aize erruki-eza** (BI). Aunque supuesto en "ibai", "erreka", "iturri" e "itsaso", "ur" apenas se muestra explícitamente como tal, en su estado original, pues en NE su presencia irreal es fruto de la imaginación , **Ustez, ur orlegiak** (NE), en EU **ur zabalean** corresponde al mar, y en **ur-ontzitxoan** (AL), **urloa** (BIZ) y **Arrubeetik ez dator gaur ur-otsik** (BA), se indica agua sin movimiento o falta de agua; se deja descubrir además bajo ropajes

y transformaciones diversas como "elur", "txingor", "euri", "izotz", "odei", "laño", "lurrun", etc. En cuanto a "su", constituyente del estallido de "tximist", es el fuego de los ojos (AS), el fuego del crepúsculo (EU), el fuego del hogar (IZ), el fuego del corazón (AG). El estado de estos tres elementos conforma el tiempo atmosférico, el clima, designado por "giro", "eguraldi" y "egute", que conlleva situaciones de frío o calor, "otz" y "bero", términos unas veces referentes a la temperatura exterior ambiental, **negu-gauaren otzak** (OI), **Beroak zapalduta datza oro** (BA), y otras a un estado anímico personal, **Otzaldi zoro** (AS), **maitaldiaren beroa** (AL).

De los cuatro elementos es "lur" el fundamental, no sólo por la notable frecuencia del lexema, sino también por la abundancia de términos denominadores de entidades vinculadas de una forma u otra a la tierra, ubicadas en su superficie, sean desniveles naturales, "mendi", "muño", "aitz", "malda", "aldapa", "arru", "ixurki", "aran", "ibar", etc., extensiones de floración vegetal, "baso", "oian", "larre", "zelai", etc., terrenos de cultivo, "baratz", "soro", "larrain", etc., transformaciones de su corteza, "meatz", "bide", etc. Los cuatro elementos ofrecen sus favores al ser humano, respiración, humedad y vida, luz y calor, frutos y cobijo; los cuatro traen daños ineludibles, frío o calor sofocante, sequía, muerte. Pero, en esta ambivalencia, es la tierra el elemento más próximo, el más al alcance del ser humano, la patria deseada, **gurazko aberria** (BU), del poeta.

Del movimiento de los astros se deriva la rotacion de las estaciones y la sucesión de los días y de las noches. Las cuatro estaciones se hallan hondamente enraizadas en los poemas de Biotz-begietan, cada una con sus rasgos y simbolizaciones peculiares. "Udaberri/udalen" es el lexema más abundante, trece vocablos, seguido de "negu" con once, "uda" con nueve y "udazken" con cinco. Por poemas, la distribución es parecida, ya que "udaberri" aparece en siete, "negu" en siete,

"uda" en cinco y "udazken" en cuatro, siendo "udaberri" la única de las cuatro estaciones a la que el poeta le dedica dos composiciones (ME, SA) como sujeto poético. "Egun" y "gau", de frecuencia semejante, como más arriba hemos indicado, se complementan con lexemas referentes a los distintos momentos del día. Siguiendo el orden habitual, recogemos "goiz", el más frecuente, "eguerdi", "arratsalde", "arrats", "iñular", "illunabar", "illuntze" y "gaberdi", destacando la variación léxica utilizada para la designación de las horas del atardecer, del anochecer.

2) En este entorno natural circundante se enmarcan los seres vivos vegetales, animales y el ser humano. La presencia del mundo vegetal y animal es bastante constante a lo largo del poemario, si bien su distribución varía según el contenido de los poemas. El poeta dedica composiciones enteras a algunos seres de ambos mundos, bien tomándolos como sujetos poéticos reales (PA, ZU, SA), bien utilizándolos como base de una construcción alegórica (AL). Es en estos poemas y en los consagrados a las estaciones donde se concentran los lexemas referentes a esta parcela de la realidad natural; en el resto no falta su mención, pero se insertan de forma ocasional, sin llegar a impregnar los versos. En OI, por ejemplo, las únicas alusiones corresponden a las picantes ortigas que el poeta desea hallen en sus lechos los trasnochadores, y a las doscientas mil flores y mariposas que asisten al divertido entierro imaginado, soñado, por el poeta; en IZ, salvo la sexta estrofa, se recurre únicamente al laurel como símbolo de un futuro victorioso y a "lore" como imagen del hielo cristalino; en GU, BU, ME, BI y otros poemas, las menciones son también escasas.

Los seres vegetales más repetidos son los designados por los lexemas "lore" y "zuaitz", nombres comunes, sin especificación de clase, matizados solamente por adjetivos. "Zuaitz", con una docena de apariciones, es uno de los seres vi-

vos a los que Lizardi dedica un poema completo (ZU), y aparece especificado alguna vez como "aritz" o "pago", pero, sobre todo, intensamente como "sagasti" en el poema SA, y aludido en BA e IZ. Hermosura, vitalidad o generosidad, son algunos de los rasgos asignados a estos árboles, y vitalidad es también la impresión que, salvo "orbel", proyectan desde su contexto los términos que denominan a los distintos componentes del árbol, "abar/adar", "osto", "erro", "orri", "arbazta", "pipil", "igali", "arnari", "zitu", "ale", "sagar", etc. Además de "lore" y su concreción en "otalore", son numerosos los vegetales de menor tamaño o consistencia que registramos en el poemario. Junto a los comunes "belar" o "basi", se especifican "garo", "untza", "asun", "zume", "goldio", "irusta", "ereño", "marrubi", "masusta", "arto", etc., revestidos,en general, como "zorna" o "azi", de características vitales.

En el grupo de los animales observamos la ausencia casi total de animales de gran tamaño y la presencia casi exclusiva de pájaros e insectos. Aunque sí lo hace en composiciones anteriores o posteriores, en Biotz-begietan Lizardi no acoge en sus poemas animales, por otro lado comunes entre nosotros, del tipo de la vaca, el caballo, el perro, el asno, la oveja, etc., ni incluso de la medida de la gallina, el conejo, el pato, etc. Solamente en el poema ZU, y de refilón, a modo de ejemplo complementario, aparecen mencionados una única vez "zezen", "basauntz" e "idi". "Txori", en su acepción general, sin determinar su clase, es el ser animal más poetizado en el poemario y es el sujeto del poema narrativo AL; especificado como "txolarre", lo es de PA. Otros lexemas referentes a las aves y dispersos por los poemas son "iñara/enara", "sorbeltz", "zozo", "belo", "kuku", "urretxindor" y "uso", todos pertenecientes al entorno natural vasco, y algunos insertados en contextos de rasgos negativos, próximos a la decadencia, a la muerte, **Ta zuek, nora, txoriok, (...) Adiskide Urretxindor il zaizute** (OH), **gaur, enarak / etorri-garaiez, aldegiña** (BI). Lizardi juega así mismo con las diversas partes del cuerpo del ave, "ego/ega/egaki", "erro", "beatz", "moko", etc.

Las mariposas, en conjunto, siempre como grupo plural, son los insectos más presentes en el poemario. Se utilizan tres lexemas sinónimos para designarlos: "mitxeleta", "inguma", "tximirrita". Aunque alguna vez estos términos se insertan para intensificar la belleza, la excelencia, de otros seres, la del joven manzanal, por ejemplo, **inguma-atsegintokia iduri** (SA), en la mayoría de los casos conllevan rasgos de fragilidad, **auskorrak ete-ziran / inguma ta loreak / ez aña?** (XA), de fatuidad, **ilkor-ezik beren ustez** (OT), y se presentan en contextos de destrucción y de muerte, **Iñoiz ikusi dezute tximirritarik / iltzeko yausitakoan** (AL). Insectos como "kilker", "xamorro/xomorro", "txitxar" o "erle", se relacionan con las diferentes estaciones del año, siendo "kilker", presentado como **olerkari arlotea** (SA), el que más atención recibe por parte del poeta, ya que su canto y silencio viene a ser una de las señales de la transición de la primavera al otoño. Otros pequeños animales, como "ar", "musker" o "marraskillo", se muestran en situaciones concretas de corta extensión.

3) La referencia al ser humano, con el cual dejamos ya el mundo natural exterior, es constante a lo largo del poemario. Abundan las señales que demuestran su presencia y participación, pero hay que hacer algunas precisiones respecto al modo de su intervención. El "yo" poético está presente en todos los poemas salvo en las narraciones heterodiegéticas ZE y AL, y, además de ser el sujeto de la enunciación, funciona como sujeto del enunciado, actúa en los acontecimientos presentados; pero el punto de mira del poema no es ese "yo", la persona recogida en esa instancia, sino realidades exteriores como "eguzki", "mendi-gain", "baratza", "sagar-lore", "mintzo", "txolarre", etc. Del "yo" parte la captación peculiar de la realidad enfocada, de él surge la reacción poética, en él revierte la sensación obtenida y en él se encarna el pensamiento, el sentimiento o el principio simbólico forjado, pero el

objeto centro de la acción poetizadora es la realidad exterior, sobre todo natural. Prescindiendo del poema YA, referido a realidades religioso-divinas, y de los seres no humanos (EU, GU, ZU, etc.), que, aunque personificados literariamente, siguen siendo no humanos, solamente en XA, BI y AG se puede hablar de poemas en los que el objeto poético eje sea la persona; pero, incluso en estos, se trata de humanidades truncadas o menguadas, personas muertas o mentalmente débiles. Lizardi no tiende a poetizar directamente sobre el ser humano; aunque extrae conclusiones sobre él, su mirada se dirige preferentemente a los seres del entorno natural. Aparecen varios términos designadores de seres personales, correspondientes al mundo de la familia o de la amistad, "aur", "ume", "seme", "billoba", "birbilloba", "muttil", "aita", "guraso", "senide", "adiskide", "lagun", etc., a oficios o estados, "mendizale", "nekazari", "zaldun", "itzai", "nagusi", "yaun", "morroi", "olerkari", "errege", etc., a seres míticos, "maitagarri", "sorgin", "lamia", etc., pero, casi siempre, su frecuencia es reducida y su uso ocasional.

De las trece apariciones del lexema "gizon", diez se agrupan en los poemas PA y ZU, todas éstas con sentido peyorativo: "**gizon zoro** ", "**gizona / bai txori baldarra**", "**gizon baño naiago nukela txolarre**", "**Oro gizonak eiza**", "**gizontxoa**", etc. Aunque las referencias a hombres concretos en conjunto son de sentido neutral, la visión que engloba al ser humano como entidad genérica es totalmente negativa, pesimista. Si el uso de "gizon" es más bien reducido, más lo es el de los términos escogidos para designar al ser femenino: "emazte", empleado una sola vez con el significado de mujer en general, **emazte zuurraren / zapiak iduri** (BIZ), y "andre", así mismo insertado una sola vez, **atzetik andreak** (BI). Exceptuando los nombres femeninos de las comparaciones y de las personificaciones de los seres no humanos, "neskatxa", "gizalaba", "andre", "andereño", "neskazar", etc., únicamente "ama" y "amona", concentrados en los poemas ZE, XA y AS, designan a seres femeninos, también, como varios de los ya antes mencionados, relacionados con la familia.

Si bien el ser humano genérico no es sujeto directo de poemas, la continua intervención del "yo", la abundante personificación, las imágenes antropomórficas y referencias diversas acarrean un elevado número de lexemas denotadores de elementos humanos, sean órganos corporales, facultades espirituales, procesos vitales y operaciones o acciones sensitivas, intelectivas y volitivas.

Entre los términos de órganos corporales, como ya hemos señalado, son "begi", "biotz", "esku", "oin" y "buru" los que mayor frecuencia alcanzan. "Biotz" y otros de muy reducida aparición, como "bekoki", "zain-giar", "lepo-zain", "ao", "betazal", etc., corresponden casi exclusivamente al "yo" poético, **legortu didan bekokia** (BA); el corazón pertenece casi siempre a ese "yo", a su energía vital y sentimental. "Begi", "oin", "buru" y otros como "beso" o "bular" corresponden unas veces al "yo" poético, **muinki dut estu nere eder / besoetan** (GU), y otras a seres distintos de él, **Beso biguin aiek** (OT). "Esku", "ezpain", "masail" o "musu" se refieren principalmente a seres diferentes del "yo": a Dios, **zure eskuek yantziriko / soñeko zuria** (YA), al manzano, **Sagarrak eskuan ditu igaliak** (BA), a la amada, **zimur eragin ezpañei** (AL), al hijo, **Masallean laztan bat** (XA), a la abuela, **ikusi dut musu ximela** (BI), al árbol, **esku sendoaz idazten iardukan** (ZU), etc. Finalmente, lexemas como "eztarri", "arpegi", "illedi", "adats", "errai", "sudur" o "betarte" corresponden exclusivamente a seres vivos no humanos , **Zerrak, ozen, urrundik, irrika-dizkik erraiak** (ZU), y "sabel", "gerri" o "azal" a entidades no vivas, **Lekaro zabal lurraren gerri** (EU). La mayoría de estos lexemas corporales designan órganos situados en la cabeza, en la zona más alta y elevada del cuerpo humano, y siempre son tratados de forma digna y noble. Es una corporalidad mitigada, desprovista de crudeza, tratada de forma delicada, a menudo inserta en contextos de tipo espiritual, sentimental, afectivo, religioso o simbólico.

A los corporales se añaden los lexemas que designan facultades de orden espiritual o potencias interiores, entre las que destaca por su frecuencia la sede anímica englobante "gogo/gogamen" o "adi", **adiaren yabe** (AG), **Adi-yauregia** (AG), junto a "oroimen" e "irudimen". Son todas ellas capacidades humanas a las que se pueden agregar otras referentes a vitalidades interiores ocultas, misteriosas, expresadas en "indar", **damaigun indarra"** (IZ), **bizitza-indar bete** (ON), "kemen", **Kemenak uts-eta nekez bainoa** (ON), o correspondientes a la energía de la naturaleza en "men", **zernai tauparazteko / men zoragarriak** (IZ), y en la sugerida por el verso **oro dezaken esku naroak** (SA).

Los órganos corporales, las facultades espirituales, funcionan en el marco de una situación o actividad fundamental: la vida. Los lexemas que designan a esta realidad dinámica son "bizi" y "bizitza", ya mencionados, "erditze" como brote de la vida, y "berbizte" como recuperación de la vida menguada o desaparecida. En la oposición "vida"-"muerte" dominan los lexemas referentes a la vida, pero la presencia de la muerte se halla refrendada por los términos "eriotz", "erio", "azken", y por otros relacionados con ellos, como "illeta", "illobi", "zerraldo", etc.

En esta situación vital tienen lugar una serie de actividades, de acciones dinámicas, que, aunque normalmente vienen designadas por verbos, se canalizan también a través de los lexemas nominales. Acciones físico-corporales, no desprovistas de aspectos intelectivos o volitivos, son "musu/muñ", "agur", "lo", "usain", "arnas", "ats", etc., como en **atsa yaurtiki** (GU), y las sensaciones auditivas correspondientes a los hechos sonoros indicados por los lexemas "oiu", "zalaparta", "oiartzun", "algara", "ots", etc., unas veces producidos por seres inanimados, **itsasoak orro** (BI), otras por seres vivos no humanos, **Marmarra dabil goien** (NE), otras por el propio "yo" poético, **ene oiu au sar biotz illeraño!** (AG). Pero es so-

bre todo en el terreno de las facultades anímicas donde recogemos el mayor número de términos de actividad. No es precisamente el aspecto intelectivo el más abundante, "uste", "zalantza", "oroipen", "gogapen", etc., sino, ante todo, las manifestaciones derivadas de la voluntad, los actos o estados dinámicos relacionados con "biotz", como sede interior de emociones y afectos. Positivamente, recogemos "maitasun", "onginai", "erruki", etc., vivencias o actividades de bondad y generosidad, pertenecientes más que al ser humano a seres de la naturaleza, al árbol, **iñorentzat onginaia besterik izan ez dek** (ZU), o a Dios, **Maitasun-Iturri bizi** (YA); negativamente, "txarkeria", "nerekoikeria", "burruka", etc.

Pero la actividad dinámica de la voluntad más expresada en los poemas es el deseo. Bajo el punto de vista de actividad estricta, su designación corresponde al verbo, y en su apartado volveremos sobre este aspecto completándolo; pero ya desde aquí, desde el nombre, buscamos lexemas que, aunque a veces sirven para conformar locuciones verbales, **nai dut, bear zaitute, gogo dudan**, etc., ya se enuncian como nombre y como tal designan una entidad perteneciente a la voluntad, tendencia interior dinámica, expresión de deseos intensos, contrarios a **nagi** o **egonean daude** (BA), que nos orientan hacia un constituyente básico de la poesía de Lizardi. En forma de lexema nominal, encontramos estos términos denotadores de anhelo, deseo o tendencia: "bear", **gure arazo latza / duk bizibearra** (IZ), "nai", **Aurraren naia zeruratu zan** (ZE), "gose", **gosea aserik baituk / betiko!** (XA), "irrika", **Aren parrea dadat / irrika biziaz** (IZ), "egarri", **zein atseden-egarriz** (ME), "yoran", **zein gorago-yoranez** (ME), "gura", **gurazko aberria** (BU), "itxaro", **itxaro-kabi / biur dan biotzak** (BI), "kezka", **kezka beldur-eztia / yosi-ondorean...**(ME), "asmo", **izar urdiñetarañoko asmoz** (EU), "min", **Sor zait barruan larrera-miña** (SA), "ametz", **Igan ipiñitako / amesak** (XA), etc., casi todos, de forma dominante, nacidos del "yo" poético.

Otra parcela de la realidad humana, aplicada a veces a la personificación de seres no humanos, es la correspondiente a los estados anímicos, a las situaciones o disposiciones interiores originadas por una sensación. Aunque básicamente anímicas, más bien podemos tipificarlas como físico-anímicas, ya que en ocasiones se manifiestan corporalmente. Estado, calidad, situación agradable, satisfactoria, designan términos como "parre/icri/irriparre", "poz", "bake", "osasun", "atseden", "opor", "askatasun", etc., la mayoría de las veces referidos a seres humanos, pero también a no humanos, al árbol, **bazun ark osasun betea!** (ZU), a las estaciones, **Udalenak irria / oi-du zoro ozena** (IZ), etc. Ligados a estos estados amables se hallan lexemas como "babes", "laztan", "abaro", "aterpe", "azkai", "geriza", "gerizpe", "yai", "yolas", "besta", etc. En el polo opuesto, indicando un estado doloroso, de malestar y sufrimiento, "negar", "malko", "zotin", "neke", "min", "oñazo", "atsekabe", "naigabe", "izu", "beldur", "ikara", "etsipen", etc., también casi siempre asignados a seres humanos pero sin faltar la referencia a no humanos, **Lurra naigabez zegok** (ZU). Relacionados con estos lexemas de estado doloroso, otros productores de efecto semejante son "arantza", "zauri", "zigor", "arazo", "beazun", "gaitz", "ondamendi", "ebaki", "giltzape", "leotz", "muga", etc.

Completamos esta relación de lexemas nominales referidos a elementos humanos, con aquellos que conciernen al lenguaje, a la facultad de comunicar sentimientos y pensamientos por medio de la lengua, a la que Lizardi denomina "izkuntza", utilizado una sola vez, **izkuntza larrekoa** (EU), y "mintzo", que además de designar a la lengua, **mintzo yoria** (EU), **aberriz ta mintzoz gu yantzierena** (GU), adquiere el valor de voz en general, **mintzo ozenak zabaldu / berbizkun-berria** (IZ). Términos próximos, siempre con una frecuencia muy reducida, dos o tres apariciones, son "itz" y "ele". El lenguaje, la voz, se enriquece artísticamente en "olerki", "abesti", "neurtitz", "aapaldi","ipuin", etc.

4) A los campos conceptuales articulados en el mundo natural y en torno al ser humano, podemos finalmente añadir el de los objetos, coordenadas de tiempo y espacio, y la esfera religiosa. Los objetos concretos, las cosas materiales elaboradas por el hombre, se agrupan en tres parcelas: vestimenta o telas, instrumentos o herramientas, y vivienda o construcción. Entre los primeros, "zapi", "estalki", "maindire", "oial", "aun", "soñeko", "yazki/yantzi", "txamar", "galtza" y "zira"; entre los instrumentos, unos pertenecen a la tierra, el caserío, "aizkora", "zerra", "kurpil", "gurdi", etc., otros al mar, "arpoi", "untzi", "aingura", "arraun", etc., todos con frecuencia mínima. Exceptuando edificios concretos como la "Bourse" o las "Tuileries" de París, se mencionan "baserri", "kanpantorre", en sentido real, y "yauregi", "eliz", en sentido figurado; "oe", "mai", "seaska", son los únicos enseres de la vivienda, y "ate", "atari", "zurubi", "orma", "abe", "zutoi", "leio", "sutondo", los elementos de la construcción.

Hallamos lexemas nominales designantes de aspectos temporales y espaciales que adverbios y formas verbales vendrán a completar y enriquecer. El eje del tiempo, su transcurso, se halla expresado por sustantivos como "aldi", "asti", "zaar", **Itz ori, soilki, zaarrak dit ondu** (AS), y se concreta en unidades temporales indicadas por "une", "ordu bete", "urte", "mende", que casi siempre ofrecen un sentido dramático, doloroso, del paso del tiempo, **Urte yoanen zitala!** (AS). Inquietante y motivo de desazón es, así mismo, la distribución concisa y condensada que de las etapas vitales del ser humano hace el poeta: **aurtzaroan** (...) **mutilletan** (...) **lan-izerdiak** (...) **aguretzea** (...) **azkena** (ZU). Respecto a la coordenada "pasado"-"presente"-"futuro", es "leen" el más repetido como nombre, seis veces, por una de "orain" y "gero", **Leena zegoen orañaz / ele gozoka** (AS), **geroak ereño** (IZ).

Las posiciones en el eje del espacio vienen determinadas por varias coordenadas. La más abundante y expresiva es la designada por los lexemas "goi"-"bee", ya mencionados por su elevado número de aparición. Le sigue en frecuencia e importancia el par "gain"-"azpi", de misma orientación que el anterior, pero con una designación más directamente dependiente del punto o plano de referencia; ambos lexemas, además de funcionar a modo de posposición, **zeru-azpia baizik ezpaita** (ZE), **buru gañean / gaua dut** (NE), lo hacen también como sustantivos independientes, en cuyo caso "gain" asume normalmente el significado de cumbre o lugar superior de una elevación montañosa, **Azpian duk ikusi aren gorabera** (ZU), **baña gañetaz ari / yauntzen eguzkia** (IZ), **gañik-gain nenbilke** (NE). Una tercera coordenada viene marcada por "aurre"-"atze". De escasa utilización, "aurre", en sus tres casos, contribuye a apuntalar espacialmente la inmediatez de la presencia del objeto al que se dirige el apóstrofe, **Txindoki!, orain agokit aurrean** (BA). No por el número de apariciones de cada lexema, pero sí por el conjunto de lexemas diferentes, ofrecen notable relevancia las coordenadas que podemos denominar pluralmente "centro"-"núcleo"-"interior"-"profundidad", "extremo"-"residuo"-"exterior"-"superficie". "Barren/barru", indicando bien lugar interior, **barru gozoan** (AL), bien zona profunda de la persona, **ire barrenean** (BI), **Sor zait barruan larrera-miña** (SA), "ondo" en el sentido no de proximidad continuada sino de lugar hondo, **ondoa yo-eziñak** (XA), **ondoaren sabel** (GU), y "erdi" como centro de un espacio, **zuaitz berri bat zegoan / erdian** (AS), conforman el primer aspecto ; "bazter", "ertz", "muga" y "ondar", constituyen el segundo. "Muin" y "azal", el uno como esencia o centro personal, **nork gere muñean dugun itzalera** (GU), el otro como aspecto exterior, reafirman con su oposición complementaria estas coordenadas, **azal orizta, muin betirakoa** (EU).

Finalmente, en el mundo religioso, hallamos junto a los lexemas nominales más frecuentes, "Yainko/Yaungoiko" y "Yaun", otros como "aingeru", "goiaingeru", "Txerren", "otoitz", "meza", "ogen", "zeru", además de atributos referidos a Dios, **esku ta aunditasuna** (NE), etc.

3.2.3. Individualización y ausencia de sinonimia

En este desglose y reagrupación de los lexemas nominales de Biotz-begietan, advertimos que Lizardi tiende a la individualización de seres designados por nombres comunes. No se trata solamente de convertir en propios, específicos, nombres comunes que designan a un ser único, como "eguzki", "illargi" o "lur", o que son susceptibles de una cierta individualización como "uda", "aize", "baso", "argi", etc., sino que se constituyen en individuales, únicas, entidades a las que corresponde un sustantivo aplicable a numerosos seres semejantes. Nuestro poeta, como era de esperar, trata en plural nombres comunes, **ibarrak, usoak, enarak, zuaitzak, aritzak, oñak, txoriok, muñoak**, etc., en los que el nombre indica muchos seres, coincidiendo así pluralidad de atribución, propia del sustantivo común, y pluralidad gramatical correspondiente a la multiplicidad de seres; pero a menudo rompe esta concordancia y la capacidad de atribución múltiple queda limitada por la singularidad gramatical referida a un solo individuo:

Nekazari,
gizandi bat iduri (BU)

Mendian ari da
kukua kantari (OT)

bañan, ega-baldar baitabil txoria
lurrera-bearka zauri doanean (AG)

Otalorea, bakanka,
goiztxo karraxika (BIZ)

Muskerra ta artoa dagotzu soilki
eguzki gorritan ezin izerdi (BA)

masusta-sasia dago loretan (BA)

untza dago oraindik, nagi, loretan (ON)
Txoriari, kanta zezala goizetan eztiro (ZU)
Mendia yaiez dago (IZ)
Sagarrak eskuan ditu igaliak (BA)

etc.

Los títulos de los poemas, nominales en su mayoría como hemos visto, son buena muestra de esta individualización. Todas las composiciones se hallan dirigidas a seres individuales, "Yaun errukiorra", o individualizados, particularizados, "Zuaitz etzana". Nuevo proceso de condensación semántica, de concentración en lexemas de densa representación, que debe ser puesto en relación con el apóstrofe y la personificación.

Aunque el criterio para distinguir los nombres concretos de los abstractos no es uniforme y el límite entre ellos no es siempre claro, hay que a lmar que la poesía de Lizardi se basa sobre todo en lexemas nominales concretos. Son claramente mucho más numerosos los nombres concretos como "zelai", "eximist", "erle", "garo", "masail", "barre", "malko", "errege", "illobi", "oroipen", "ametz", etc., que los nombres de carácter más o menos abstracto, como pueden ser "askatasun", "maitasun", "onginai", "nerakoikeria", "errukí", "yakintza", etc. Incluso estas realidades no son tratadas como entidades en sí, enteramente abstractas, sino asignadas a seres, apropiadas por seres, concretos, **Yaungoikoaren / esku ta aunditasuna (ME)**, **ederrak su-bera (AG)**, **nagiak noizpait yalkiaraz bitza (BA)**, etc. El título "Aldakeri" es una de las pocas excepciones, pero este nombre abstracto corresponde no a un poema de corte reflexivo, sino a una historia concreta, a unos hechos narrados. El escasísimo uso de un lexema tan común y de significado tan poco específico como "gauza", es otra señal de esta tendencia concretizadora; de las dos únicas ocasiones en que aparece, solamente en una de ellas funciona con su sentido dilatado, generalizador y tan poco poético, **Gauzok ala dirala (OI)**, ya que en la otra viene a significar capacidad, posibilidad personal, **Loreak biltzeko / ez izaki gauza! (OT)**.

En el caso de nuestro poeta, vinculado laboralmente al mundo de la industria y habituado por sus viajes, trabajo y labor político-cultural, al entorno ciudadano, resulta significativa y reveladora la ausencia de un léxico nominal referente a las esferas industrial y social, así como la reducidísima presencia de términos pertenecientes al área de la ciudad. Además de "kale" y "bultzi", únicamente en dos poemas hallamos sustantivos referentes a realidades urbanas: en PA, "farol", "kafetxe", "Paris", "Bourse", "Tuileri", y en EU, en su antepenúltima estrofa,

Iri nagusi, giza-erlauntza:
zorapenezko aruntz-onuntza,
sumabearra, yakintza,
sal-eros ekurugaitza,
gure elkar-indarrak itzuli bitza !

El léxico nominal de Biotz-begietan concierne principalmente a la naturaleza, y, según diferentes niveles, a otros campos ya señalados. De ellos entresaca Lizardi sus entidades poéticas y en ellos se actualiza su tendencia a la concreción.

Tampoco abundan los lexemas nominales referentes a unos campos tan estimados por nuestro poeta como el patriótico y el lingüístico. Al menos, tres poemas de Biotz-begietan admiten una lectura directa y explícitamente político-lingüística, EU, IZ y GU. Los sustantivos de la esfera política, patriótica, se reducen a "aberri", en tres ocasiones, y a unas pocas menciones del nombre propio de la patria, "Euskalerria", "Euzkadi", y de los lexemas "eusko", **eusko orok zaitzagu miñen eztigarri** (GU), "euskotar", **euskotarren zaindari** (IZ), y "euskal/euskel", **non-nai euskel-oiartzun** (IZ). La lengua no aparece designada por "euskara" sino por los términos comunes, bien que especificados por adjetivos, "mintzo" e "izkuntza", y por el nombre personificado "Haiteder".

Gracias a este desguace nominal, por otro lado, observamos que en el poemario no faltan términos ligados por una sinonimia más o menos exacta o aproximada, "adiskide"-"lagun", "udaberri"-"udalen", "aingeru"-"gotzon", "mitxeleta"-"tximirrita"-"inguma", "arnari"-"igali"-"zitu", "irriparre"-"parre"-"irri", "gallur"-"erpin"-"tontor"-"gain", "babes"-"abaro"-"geriza"-"ateepe", etc., pero comprobamos que responde más que a propósitos semánticos específicos, a una exigencia de variación y precisión léxica, o, en contextos determinados, a posibles intenciones métrico-fónicas. Lizardi no encadena lexemas nominales sinónimos seguidos, consecutivos. Los sinónimos recogidos en el poemario se sitúan en poemas diferentes o, si lo hacen en una misma composición, aparecen en posiciones distantes entre sí. El poeta busca la riqueza de contenido, expresar un sentido abundante y denso, aportar nuevos valores lexemáticos.

Esta tendencia a excluir la sinonimia contigua se halla en la línea de otros rasgos ya señalados. En el apartado anterior, hemos puesto en relación la escasez de paralelismo sintáctico exacto y la abundancia de sintagmas semánticamente progresivos con la preeminencia del dístico en el nivel métrico fónico, y hemos apuntado que la no repetición contigua de esquemas sintácticos va acompañada de una variación de sentido, de un enriquecimiento semántico continuo. El análisis del plano léxico lo confirma: así como sintácticamente se eliminan elementos superfluos por medio de la elipsis, en el nivel léxico-semántico se esquiva la sinonimia encadenada, se intenta evitar reiteraciones semánticas de tipo redundante, se busca la acumulación y concentración de sentidos nuevos y variados.

En Biotz-begietan, la reiteración de forma inmediata de conceptos o ideas es prácticamente nula. Únicamente encontramos repetición consecutiva de conceptos en un punto del poema ME, ya mencionado por su abundante paralelismo,

zein atseden-egarriz,
zein gorago-yoranez

donde **egarriz** y **yoranez**, en este contexto concreto, presentan semas comunes de deseo y vehemencia que permiten tomarlos en algún modo como sinónimos. Fuera de este ejemplo, no hay sinonimia nominal consecutiva; alguna vez se da una cierta aproximación, pero ya fuera de sus límites, como en **Yaungoikoaren / esku ta aunditasuna** (ME). Respecto a la reiteración contigua de una misma idea, no ya de un mismo concepto designado por varios lexemas diferentes, se observa algún rasgo reiterativo en los casos de aposición, pero, en general, el segmento en aposición no se limita a reproducir el precedente, sino que lo explica,

Ordun, yetxi nazu lezera;
nork gere muñean dugun itzalera. (GU)

Biotzean min dut, min etsia,
negar ixilla darion miña. (BI)

o lo enriquece con nuevos aspectos,

Itsaso bare, zelai urdiña,
muga-biribil, belar-berdiña (EU)

- Zer duk, eguzki orrek,
gure ederrena? (XA)

Uda!, gar zoragarri, suzko itsaso (BA)

Repetición propia o bastante aproximada de una misma idea solamente la encontramos en estos dos casos:

Begiok ero ditut,
noranai doazkit (BI)

Zertan ago, gogo miñak puztua,
zer dala-ta itun, txoria?... (AL)

pero, incluso en ellos, la variación léxico-semántica atenúa la redundancia de la reiteración de la idea.

Si la pertinencia poética de la sinonimia reside en su ausencia, la articulación antonímica, sea de contrarios, complementarios o recíprocos, es verdaderamente relevante por su presencia. Dentro de las oposiciones lexemáticas más notables, un primer grupo se estructura en torno a varios elementos naturales, en torno a la antítesis "luminosidad"-"oscuridad", complementada por la de "inicio"-"final",

"argi" - "illun"
"egun" - "gau"
"goiz" - "arrats"

serie en la que el primero de los pares queda afianzado por el adjetivo "itzal", **adi-mugaz aruntz-erbeste itzalera** (AG); "Itzal", como sustantivo, posee en Lizardi un sentido habitualmente positivo, aliviador. En un segundo conjunto se agrupan opuestos relacionados con la antítesis "vida"-"muerte" y con estados de "placer"-"dolor",

"bizitza" - "eriotza"
"nai" - "etsipen"
"zorun" - "ondamendi"
"poz" - "atsekabe"
"atseden" - "neke"
"barre" - "negar"

A su plano positivo se pueden añadir lexemas como "abaro", "aterpe", "goriza", "osasun", "bake", etc., y al negativo, "gaitz", "naigabe", "min", "beazun", "zauri", "burruka", "malko", "beldur", "ikara", "izu", "kezka", etc. Un tercer grupo

reúne oposiciones lexemáticas referentes a la ubicación de objetos, personas, seres en general,

"goi" - "bee"
"gain" - "azpi"
"aurre" - "atze"
"barru" - "bazter"
"muin" - "azal"
"leen" - "orain"

Los sinónimos contiguos son raros en Biotz-begietan y los escasos ejemplos apenas destacan en el texto, de modo que pasan desapercibidos para la atención del lector. Sin embargo, los pares de opuestos resaltan por su enérgico contraste, como se aprecia en los siguientes casos en los que recogemos ya, orientándonos hacia el siguiente apartado, tanto sustantivos como adjetivos:

Egun zaarrak yoan ta
berriak etorri (BI)

gaur poz biar oñaze (BI)
noiz burni noiz zillar (BI)

Poz-oñaze-kateak
emen dik etena. (BI)

soña zaar, berri gogoa;
azal orizta, muin betirakoa. (EU)

Nik ez nai eguna
biurtzerik gau! (ON)

Ezker-alde Orexa,
eskui, Altzo-muño (IZ)

noizbait orlegi, gaur nabar basoa (ON)
baratz zaarra baratz berri! (AS)
Legorra zuri, beltz itsasoa (EU)

3.3. EL LÉXICO ADJETIVAL

3.3.0. Introducción

Si antes hemos afirmado que el nombre es la categoría gramatical fundamental de la poesía lizardiana, respecto del adjetivo debemos señalar que constituye un componente habitual, presente con una relativa frecuencia a lo largo de todo el poemario.

Al referirnos al adjetivo no tratamos de abarcar todo el amplio campo del concepto, sino que excluimos unas parcelas y seleccionamos otras que juzgamos poéticamente interesantes. Indiquemos, en primer lugar, aquellas de las que prescindimos. En un deslinde inicial, ateniéndonos a la división operada por Euskal Gramatika (1), que dentro del adjetivo distingue entre "izenondoak" e "izenlagunak", dejamos de lado estos complementos del nombre formados por los sufijos "-ko" y "-en", que normalmente se sitúan a la izquierda del nombre, y nos fijamos en los "izenondoak" situados habitualmente a su derecha (2), es decir, en los, propiamente hablando, adjetivos, y, en concreto, los adjetivos calificativos. Aunque, como señala L. Villasante (3), las formas con sufijo "-zko" son apropiadas para la construcción de adjetivos calificativos, aquí, al ir usualmente a la izquierda del nombre y conllevar el morfema genitivo "-ko", las incluimos dentro del grupo "izenlagunak" y prescindimos de ellas. Es verdad que Lizardi

---

(1) Euskaltzaindia, Euskal Gramatika. Lehen urratsak - I, op. cit., pp. 241-242.

(2) En Lizardi son excepciones opcionales: **untzadun ormek esia** (AS), **kabidun usoak** (BIZ), y las formas **euskal-mamia** (EU), **euskel-oiartzun** (IZ), que pueden ser consideradas, estas últimas, como formas compuestas de dos nombres.

(3) Cf. L. Villasante, Estudios de sintaxis vasca, Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1978, pp. 150 y ss.

recurre a esta construcción en "-zko" con cierta asiduidad, unos cuarenta y cinco ejemplos repartidos con regularidad por el poemario, pero además de insertarla casi siempre a la izquierda del sustantivo (1), si bien en algunos presenta rasgos calificativos, pozezko yaia (XA), en la mayoría indica la materia de que está hecho el objeto correspondiente, Zumezko otartxoa (OT), urrezko txilibitoak (XA), goldiozko ogean (BIZ), suzko itsaso (SA), etc.

Puesto que el contenido semántico del adjetivo está constituido "por la noción de cualidad o por una noción determinativa de relación o de cantidad" (2), nosotros nos fijamos, en particular, en el aspecto cualitativo, es decir, en el adjetivo calificativo de carácter léxico, que además de calificar puede llegar a determinar; dejamos de lado los llamados "adjetivos determinativos" no calificativos, que no enuncian un atributo y son de carácter gramatical. Entre estos últimos se incluyen los demostrativos, Gabon-abesti berberok (XA), los numerales, lurbira guztia (XA), txingor ugari (SA), ortzi oro (EU), etc., que remitimos al conjunto de los determinantes. Dejamos también las formas participiales adjetivas, zuriz yantzia (AL), o de tipo más bien adverbial, katez loturik (SA), epelak ogetuta (AL), que quedan recogidas alrededor de la aposición y del verbo; los adjetivos que funcionan como adverbio, indicando modo y no una cualidad del nombre, arin dituk gaintzen (PA); los adjetivos transformados en nombre, abundantes en los poemas de Lizardi, zitalak nai au eratxi (ZU), zaarren aztarrik danentz begira (EU), zaarrak dit ondu (AS), etc.

Podríamos continuar esta serie de exclusiones con el fin de precisar con mayor exactitud el terreno del adjetivo al

---

(1) Entre las excepciones al orden habitual recogemos: Bakarte yaungoikozkoa! (EU), ate gorri zurezkoa (AS), etc., para el sufijo "-zko", y laztan biotzeko (OT), izkuntza larrekoa (EU), muin betirakoa (EU), para "-ko".

(2) G. Sobejano, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1956, p. 122.

cual nos vamos a referir y, por ejemplo, justificar la decisión de prescindir incluso de los participios unidos inmediatamente al nombre, de manifiesto rasgo adjetival, **farol itzali baten** (PA), **esku goituan** (SA), **biotz autsia** (XA), **amatxo maite** (ZE), **lur urratuan yosiak** (ZU), **osasun betea** (ZU), **ortzi izartuan** (XA), etc., pero nos alargaríamos en cuestiones gramaticales y casuísticas excesivamente pormenorizadas, ajenas a nuestro trabajo. Estas delimitaciones nos parecen suficientes, pero al no ser totales, en los datos que ofrecemos cabe un margen de variación que no resta valor sustancial al análisis.

Como ya se desprende de las exclusiones que para nuestro trabajo acabamos de efectuar, nos vamos a ocupar del adjetivo propiamente calificativo, que, desde el punto de vista semántico, tradicionalmente, expresa una cualidad referente al nombre y que, morfosintácticamente, constituye un grupo de rasgos específicos, distinto al del participio, determinante, adverbio, complemento del nombre, etc., conjuntos, estos últimos, que también pueden aportar rasgos adjetivales.

Sin embargo, por otro lado, abordamos el adjetivo calificativo desde una perspectiva más amplia que la adoptada por G. Sobejano, quien, en su ya clásico estudio, examina exclusivamente el epíteto, definido como adjetivo calificativo atributivo, adjunto al sustantivo sin nexo verbal, y no restrictivo (1). Nosotros tenemos en cuenta tanto el adjetivo calificativo no restrictivo, explicativo, no necesario para la integridad lógica de la frase, **ortzi zabala** (ZE), como el restrictivo, especificativo, distintivo, necesario para la comprensión de lo expresado, **zaldun arrotza bai'nintzan** (AS). Así mismo, no solamente recogemos los adjetivos denominados atributivos o, si se prefiere, que funcionan como atributo inmediato, adjuntos asindéticamente al nombre a su derecha dentro del sintagma nominal, como constituyentes de una parte de la

---

(1) Cf. G. Sobejano, ibidem, pp. 120, 132, 152-153, 483, etc.

frase, Egun zaarrak yoan (BI), sino también los adjetivos predicativos, que funcionan como atributo predicado, conexos al nombre mediante un verbo copulativo y que constituyen un complemento predicativo, como miembro o parte completa de la frase, Irudimena uan giarra (AG).

3.3.1. Frecuencia

Tomado el adjetivo dentro del ámbito que acabamos de señalar, vemos que constituye un elemento permanente de la poesía de Lizardi, quien lo utiliza sin exageración, con una frecuencia que consideramos mesurada, normal para el género poético. El poeta huye de extremismos: no renuncia al adjetivo, no escatima su uso, se sirve de él para complementar cualitativamente algunos sustantivos de cada poema, pero sin caer en el abuso o inflación adjetival. Los algo más de cuatrocientos adjetivos, unos cuatrocientos diez aproximadamente, que contamos, se distribuyen con bastante regularidad a lo largo del poemario. Aunque esporádicamente encontramos algún nombre calificado con dos adjetivos, una docena de casos, ego bigun arroek (XA), Arbaso pakezale agurgarri (ZU), pago pertxenta gazteari (SA), bizitza-itsaso otxan barea (GU), etc., y alguna estrofa de elevada acumulación adjetival como

> Iguzkipean ugartedia...
> Ur zabalean oial zuria...
> Zuaitz arrotzen azpia,
> eun oztiñek itzalia!
> Or bide-zetzan Gerbault bakartia... (ZU)

en general, Lizardi complementa con adjetivo aproximadamente la cuarta parte de los nombres susceptibles de recibir un calificativo. Sobre una muestra de seis poemas tomados al azar, HE, BU, OT, BIZ, SA y EU, obtenemos que en ellos el adjetivo acompaña, por término medio, a un veinticinco por ciento de

los nombres insertados en dichas composiciones; entre ellos, es OT el poema con menor presencia adjetival, alrededor de un quince por ciento, y EU el de mayor, con un treinta y cinco. La inclusión de algunos participios adjetivos y complementos del nombre en "-zko", particularmente relevantes por sus rasgos adjetivales, podría alterar en cierta medida la proporción, pero no de forma sustancial.

La adjetivación de la poesía lizardiana se caracteriza por la variación. La lista de sus adjetivos muestra una notable dispersión léxica: en los aproximadamente cuatrocientos diez adjetivos hallamos ciento sesenta y cinco diferentes, lo cual indica que la reiteración léxico-adjetiva es reducida y que el poeta se esfuerza en insertar el adjetivo diferencial apropiado al nombre, huyendo de clichés gastados, si bien no siempre lo consigue. Solamente uno aparece reiterado más de veinte veces, "zaar", y otros seis más de diez, "eder", "zuri", "gorri", "on", "gozo" y "berri". Vista la distribución de estos adjetivos a lo largo del poemario, creemos que únicamente en el caso de "zaar" y "eder" se puede hablar de repetición verdaderamente perceptible y significativa; las restantes se diluyen en el conjunto de los poemas. Por otro lado,"zaar" aparece reiterado nueve veces en un solo poema (AS), lo cual resta pertinencia proporcional a su número cuantitativo. Es, quizá, "eder" el adjetivo que se halla distribuido más regularmente y cubre con mayor constancia la trayectoria del poemario. Con todo, si, con un criterio más bien exigente, tomamos la cantidad de diez como signo de repetición léxica notable, solamente siete adjetivos, de un total de ciento setenta y cinco diferentes, abarcando una cuarta parte del total adjetival absoluto, alcanzan este nivel. El resto, casi ciento setenta, con las tres cuartas partes del total absoluto restantes, presentan un margen repetitivo escaso y una elevada alternancia léxica.

Así, tan sólo once adjetivos llegan a cinco o más reiteraciones, "urdin", "ezti", "zabal", "beltz", "gaxo",

"eme", "guri", "zoro", "luze", "gizen", "zoragarri". El dato más significativo de esta variación léxica, revelador del esfuerzo del poeta por la precisión y calificación certera del nombre, reside en el hecho de que alrededor de cien adjetivos no aparecen más que una sola vez en el poemario, y unos treinta y cinco únicamente dos veces, formando entre ambos grupos un setenta y siete por ciento del total de los adjetivos diferentes.

3.3.2. Grado de necesidad y funciones

Estos datos cuantitativos deben ser complementados con otros rasgos cualitativos. Es necesario tener en cuenta, entre otros, el grado de necesidad lógica de los adjetivos, el tipo de relación existente entre el nombre y su adjetivo, la función que realizan en el texto, sus valores semánticos, etc.

No siempre es posible medir con exactitud si tal o cual adjetivo es o no imprescindible para la comprensión lógica de la frase; el contexto poético interviene a veces decisivamente. Admitidas las inevitables oscilaciones originadas por matices de apreciación, hallamos que aproximadamente algo menos de la mitad de los adjetivos calificativos de Biotz-begietan, un cuarenta y cinco por ciento, son necesarios para la recta inteligencia de lo expresado; su eliminación deja sin sentido a la frase o la altera de forma sustancial. Corresponden, de una parte, a los adjetivos predicativos, unos ciento diez, necesarios tanto semántica como sintácticamente para la integridad de la frase, y, de otra, a unos setenta calificativos atributivos, de tipo restrictivo, especificativo, que además de calificarlo determinan al nombre al que se refieren. Entre estos últimos, son, por ejemplo, claramente necesarios y restrictivos:

aurtxorik ederrena
yaiotzekoa baita (XA)

begiraldi luzeegi
gabe, baator beera (PA)

ostera, gizona
bai txori baldarra! (PA)

Agur, amonatxoa!
Egun Aundirarte!... (BI)

Egur ezearen kea
goiak du kolore (BIZ)

leenaren muñak aldatu beza
baratz zaarra baratz berri! (AS)

negu-gau ozkarbien
izotz-ondorena (IZ)

Odol eri batek ezetua iduri (AG)
lurralde gizenik gabe (EU)
lurrari daragio ots negartia (ON)
etc.

El resto de los adjetivos, alrededor de doscientos treinta, un cincuenta y cinco por ciento, son epítetos, adjetivos no necesarios, no restrictivos, prescindibles para el desarrollo lógico de la frase. Su supresión acarrea pérdida de mayor o menor carga poético-semántica, según su naturaleza y contexto, pero la expresión mantiene su sentido sustancial. Entre estos epítetos, según el tipo de relación que une al nombre con su adjetivo correspondiente, distinguimos tres grados: epíteto propio, motivado y accidental. Sus fronteras, como las que separan el conjunto de los restrictivos y el de los

no restrictivos, son, en algunos casos, fluctuantes, de modo que algunos adjetivos pueden, según la perspectiva adoptada, situarse en dos niveles contiguos.

El adjetivo menos necesario para el sentido de la expresión, el denominado "epithetum constans", el epíteto propio, conviene intrínsecamente al nombre, recoge una cualidad que le es inherente, esencial; explicita un rasgo que le pertenece de modo inevitable. En los poemas de Biotz-begietan hallamos pocos ejemplos de este tipo de epíteto. Con un criterio algo amplio llegamos hasta unos quince casos, algunos claros, otros afines: ortzi zabala (ZE), gau beltzak (BI), Arto musker (BU), su gorriz (EU), marrubi gorriak (AS), giltzape beltzean (AL), izar argien (ZE), ezkon xuria (EU), Lekaro zabal (EU), itsaso urdiña (GU), etc.

Son más, alrededor de setenta, los epítetos que expresan una cualidad que también conviene estrechamente al nombre, pero no ya de una forma tan intrínseca e inevitable como en el epíteto propio. La relación entre el nombre y el adjetivo no es totalmente necesaria, pero sí fuertemente motivada. Son, en general, adjetivos de escaso valor cualificativo, no aportan una cualidad realmente distintiva y original, sino un rasgo esperado; conocido el nombre, el adjetivo no sorprende. En algunos casos se roza el campo del epíteto propio o esencial, acercándose al cliché léxico: anima garbia (YA), negaraan beltz (ME), otoitz garbia (ZE), kabi goxoa (AL), Laztan eztiak (AL), Yaun aundiak (XA), argizai oriak (BI), babes alaia (ZU), orbel gorriak (BIZ), baso zabalen (SA), gerizpe atsegin (ON), amona xaar (AS), gar gorri (AS), arazo latza (IZ), bear-eztigai gozoa (GU), uso zuri (GU), etc. En otros, el adjetivo muestra una selección léxica más esmerada, maindire leun (OI), gezi zorrotza (AL), bear goriak (BU), Tuileri goitarrean (PA), laztan goriak (BA), garalle goitarra (IZ), etc.

Estos dos primeros tipos de epíteto, propio y motivado, un veinte por ciento del conjunto adjetival total, tienen por función subrayar un rasgo primario, intrínseco o íntimamente ligado al nombre. Más que añadir una cualidad contingente, recalcan un atributo contenido ya en el sustantivo, aunque con esto no queramos decir que todos sean adjetivos gratuitos, superfluos. El epíteto nunca es "puramente ornamental, ocioso o redundante si procede verdaderamente de la voluntad expresiva del hablante y no de una mecanizada asociación verbal" (1). En Biotz-begietan encontramos solamente un caso de utilización del epíteto en forma reiterativamente automática: **parre gozo** (ZE), **parre-antx gozo** (XA), **par gozoa** (NE), **parre gozoz** (BU), **parreantxa gozo** (IZ). Aquí,el sustantivo "parre/parreantx" tiende a asociarse de forma en cierto modo mecánica al adjetivo "gozo", y únicamente ofrece una variación en el sintagma **parre eme** (IZ). En otros pocos casos se advierte idéntica tendencia, aunque ya en un grado más débil: **Yainko on** (YA), **Yaun onak** (ZU); **izar urdiñen** (NE), **izar urdiñetarañoko** (EU); **itsaso barean** (NE), **Itsaso bare** (EU), **bizitza-itsaso otxan barea** (GU); **uso zuri** (GU), **uso txuriak** (GU). Fuera de estos casos y algún otro no repetitivo pero de configuración automática, el epíteto propio y el motivado, aunque no comunican una cualidad realmente nueva, poseen además una función expresiva. A la idea de entidad presentada por el sustantivo incorporan una idea de cualidad; el nombre, sin dicho epíteto, o con él, significa lo mismo, ofrece básicamente idéntica enunciación de la realidad, pero no expresa lo mismo, sino que el epíteto agrega valores expresivos que intensifican la representación imaginativa o la eficacia afectiva de lo significado (2).

En el poema YA se insertan siete adjetivos atributivos, "**loidi iguingarrian**", "**anima garbia**", "**soñeko zuria**",

---

(1) G. Sobejano, op. cit., p. 163.

(2) Cf. ibidem, pp. 155-162.

"Lor-atsekabe larriak", "oñaztarri larria", "Yainko on", "Maitasun-Iturri bizi". Todos son epítetos no necesarios para el desarrollo lógico de la frase y apenas añaden un rasgo cualitativo que no se halle contenido intrínseca o estrechamente en el núcleo nominal, o que no se desprenda del contexto. Sin embargo, su actualización en el discurso, además de concretar aspectos imaginativos visuales, contribuye a intensificar el aspecto afectivo, los sentimientos plasmados en el poema: un primer contraste, "iguingarrian" - "garbia", "zuria", agudiza el efecto perturbador y corruptor del pecado, y un segundo, "larriak", "larria" - "on", "bizi", expresa la confianza en una misericordia divina, en un primer momento considerada perdida. Los epítetos, aunque semántica y poéticamente débiles, y hasta tópicos y repetidos, no son superfluos, no son mero adorno.

El tercer tipo de epítetos, los accidentales, los más numerosos, unos ciento cuarenta, acarrean a sus poemas un contenido semántico apreciable. Los epítetos accidentales, aunque no son imprescindibles para la inteligencia lógica de la frase, aportan un rasgo cualitativo singular que, si bien no alcanza el nivel especificativo determinativo, caracteriza al nombre con un atributo no exigido, ni propia, ni estrechamente por él. Son adjetivos calificativos de elevado valor semántico que enriquecen el verso con nuevas connotaciones poéticas. Señalemos algunos de los más atrayentes: aiskide urruna (ME), egari mozkorra (AL), itz emeak (XA), ego bigun arroek (XA), ats epel (NE), ots ezti (NE), laño mee (BU), beso biguin (OT), lagun zorigabe (AG), negar ixilla (BI), musu ximela (BI), pago pertxenta gazteari (SA), esku naroak (SA), untzi lirain (BA), oial illaun (BA), mintzo yoria (EU), Otzaldi zoro (AS), abar makur (IZ), zurubi biurrez (GU), etc. Se puede prescindir de ellos en la frase, pero su desaparición conlleva pérdida de matices descriptivos o complementos de sentido importantes, ya que al añadir una cualidad no exigida por el nombre, poseen, sin llegar a una determinación especificativa , una función cualificativa mayor.

En el poema ZU hay epítetos propios y motivados,"babes alaia","Yaun onak", "Arbaso pakezale agurgarri",etc., pero, por ejemplo, "zaar", que en otros contextos, amona xaar (AS), Asaba zaarren (AS), etc., puede no ser epíteto accidental, en zuaitz zaarraz añade a la entidad "zuaitz" unas cualidades de nobleza, respeto y estima, y en adiskide zaarrek matiza la entidad "adiskide" con atributos de fidelidad y lealtad, connotaciones que no se derivan intrínseca o constitutivamente del nombre.

Con estos epítetos accidentales, por lo tanto, penetramos ya en el terreno de la auténtica pertinencia semántica y de la estricta funcionalidad poética. Si a ellos agregamos los adjetivos restrictivos, tanto atributivos como predicativos, resulta que aproximadamente el ochenta por ciento de los adjetivos de Biotz-begietan contribuye fecundamente al sentido total del poema.

El adjetivo, por lo tanto, realiza en el poemario las funciones que habitualmente desempeña en el discurso: califica y determina con cualidades descriptivas, argizai oriak (BI), ederra baita bizia (ON), e imaginativas, urte urdin igesak (BI), Gezal mugagabez (GU). En este marco, lo específico de la adjetivación del poemario es la preeminencia del aspecto afectivo; la función expresiva impregna la mayoría de los atributos asignados a cada unidad nominal. En los poemas de Lizardi se confirma claramente que la adjetivación es uno de los medios más directos de actualización y canalización de la subjetividad del poeta. La impresión, el acercamiento cálido, no solamente se manifiesta en los adjetivos directamente afectivos, sino que incluso la intención descriptivo referencial y la imaginativa quedan dominadas por el sentimiento, presente en la mayoría de las calificaciones. Sin desbordamiento, con una intensidad controlada, por medio de cada adjetivo, se entresaca de la realidad un rasgo complementario que además de resaltar o añadir un atributo, conformando así

un sintagma en el que se condensan una entidad y una cualidad, contiene y manifiesta la visión emocionada del poeta.

En Biotz-begietan domina ampliamente la calificación de tipo positivo. Vemos, por ejemplo, que entre los dieciocho adjetivos utilizados cinco o más veces a lo largo del poemario, once, "eder", "on", "gozo", "berri", "ezti", "zabal", "urdin", "eme", "guri", "gizen", "zoragarri", complementan al sustantivo en todos los casos, con un rasgo que, bien intrínsecamente, **gizalaba eder** (GU), **Sagasti berri** (SA), **gar zoragarri** (BA), etc., bien por el contexto en que se sitúa, **baso zabalen aitzindari** (SA), **urte urdin igesak** (BI), **ez belar gizenik** (BIZ), encierra un contenido positivo, si bien a veces señalado como ausencia; incluso llegan a alterar el sentido de una entidad que en sí puede ser considerada como negativa, **alper eder den Txitxarra** (ON). El adjetivo "zuri", aunque en alguna ocasión contribuye a confirmar una expresión de significado adverso, desfavorable, **oro, bai, ene!, zuria!...** (AL), en general, añade cualidades positivas. Así mismo, bastantes vocablos de "gorri" adquieren un sentido contextual positivo, **ale gorriz / abailduta sagarrak** (BU). Solamente en cuatro de estos dieciocho lexemas adjetivales de mayor frecuencia prevalece el sentido negativo: "beltz", **giltzape beltzean** (AL), "luze", **Ordu bete luzea / igaro zan** (BI), "gaxo", **Xabiertxo gaxoa** (XA), y "zoro", **Otzaldi zoro** (AS). Incluso el adjetivo cuantitativamente más frecuente, "zaar", que considerado en sí, aisladamente, posee básicamente un sentido negativo y significa, sobre todo, deterioro, decadencia, caducidad, y sirve para expresar lo anticuado, lo perecedero, lo decrépito, es asumido por el poeta para comunicar una cualidad dotada de valencias positivas, excelentes, favorables a la sustancia calificada. En Lizardi, "zaar" deja de indicar envejecimiento, extinción, ocaso, para pasar a añadir rasgos de veneración y tierno respeto, **Yainko zaarrari** (XA), **zuaitz zaarraz** (ZU), de afecto, **amona xaar bat** (AS), **Billoba nauzu, zaarrena...** (AS), **seme zaarra** (IZ), o de lealtad, **ain adiskide zaarrek** (ZU). El adjetivo "zaar" significa entronque con las raíces auténticas

de la persona, oroigarri zaarrei (ON), neurtitz zaarren otsak (ON), su itzalitzako zaarra (AS), del entorno, baserri zaarrak (BU), kanpantorre xaarrean (PA), o del pueblo y la tradición, Ipui zaarrak (GU), Asaba zaarren baratza (AS), Ene asaben lokarri zaarra (AS), y se convierte también en el principio de renovación o sublimación, soña zaar, berri gogoa (EU), baratz zaarra baratz berri (AS). El aspecto negativo del término sólo se refleja cuando se inserta para constatar el paso del tiempo, Egun zaarrak yoan ta / berriak etorri (BI), euri zaarrek usteldua (AS), o el ajamiento del cuerpo envejecido, gorputz xaar (BI).

3.3.3. Isotopías adjetivales

Esta adjetivación positiva se concentra fundamentalmente alrededor de tres isotopías, de tres claves semánticas: hermosura y belleza, suave y delicada dulzura, y plenitud y amplitud vital. Cada una de ellas se complementa con otros núcleos semánticos afines y es contrastada por conjuntos léxicos de sentido negativo.

La isotopía predominante en el léxico adjetival es la de la belleza excelente. Son hermosos los niños que cantan junto al nacimiento, Sartu, muttil ederrak (XA), el revés del cielo, Zerua azpitik orrein ederra / dalarik (ZE), el agujero del grillo bajo la hierba, Belarpeko txuloa kilkerrak bai eder (ZU), el sueño del dormir, O, zein aizen eder loa (BIZ), y el sueño de la ilusión, amets eder mamitu (IZ), la sombra acogedora del bosque, bidazti-zai eder (BA), el habla vasca, Eder aunagu, mintzo yoria (EU), el señor sol, yaun orail eder (SA), y sobre todo es hermosa la vida, ederra baita bizia! (ON). Junto a "eder", lexema típico de esta isotopía, se agrupan otros adejtivos que también manifiestan el encanto y la relevancia de los seres. "Zoragarri" sirve para calificar admirativamente realidades como el estallido de la vida en primave-

ra, Bizi-erditze zoragarri! (SA), la llama ardiente del calor estival, Uda!, gar zoragarri (BA), la personificación de la sombra, badu norbait - zoragarria - (BA), o la energía vital del sol, men zoragarriak (IZ). En esta línea semántica se sitúan "garbi", anima garbia (YA), "bikain", Margoz, bikaña (AL), "pertxenta", pago pertxenta (SA), "lerden" pago bat, lerdenaski (BIZ), "yaukal", Baso-ren ume yaukal (BA), "lirain", untzi lirain (BA), "goitar", Tuileri goitarrean (PA), etc., y adjetivos referentes a la luminosidad y claridad del entorno, como "argi", izar argien (ZE), "ozkarbi", negu-gau ozkarbien (IZ), o "dirdaitsu", bide biurri dirdaitsuez (AS). Esta belleza, atributo aplicado principalmente a seres de la naturaleza, al tratarse de personas se convierte en excelencia moral: "on", Etxeko-andre ona (XA), "zintzo", yaun zintzo (OI), "zuur", emazte zuurraren (BIZ), "errukior", Yaun errukiorra (AG), etc.

Este conjunto adjetival expresa una cualidad de excelencia que apunta al ser en su totalidad. El sujeto calificado es bello, admirable, y este rasgo impregna su entidad tomada como unidad. Es un atributo que abarca al ser contemplado en sí, en una mirada global que comprende el objeto entero y se desentiende de matices. La belleza corresponde a una calificación original, primigenia, nacida de la admiración; es la sensación provocada por la aparición inicial de la realidad. El poeta, a través de su vista, descubre la hermosura, contempla el encanto de los seres y, seducido, expresa esta cualidad en sus versos.

Como contraste frente a esta isotopía adjetival, la presencia del factor negativo, menor, pero manifiesto, se actualiza a través de adjetivos que indican fealdad, oscuridad, maldad, desequilibrio interior. Los calificativos asignados al pecado en la imagen loidi iguingarrian (YA), a la ventana de la prisión, leio zekenera (GU), a la personificación de la muerte en atzapar itsusia (IZ), a las alas ajadas de la mariposa en zarpil egoak (ON), son el leve contrapunto a un mundo de tonos luminosos y atrayentes. La maldad solamente se men-

ciona en una ocasión: la mala hierba, Belar gaiztoak (AS), se ha adueñado, ocultándolos, de los caminos de antaño utilizados por el poeta. Son más numerosos los adjetivos indicadores de distorsiones internas, de pérdida de serenidad personal, "zoro", "mozkor", "ero", "arro", "aragikoi", "biurri", "makur", "oker", etc. La tendencia hacia lo positivo no excluye lo negativo, cuya presencia es efectiva, real, aunque en general secundaria, a modo de contraste, a menudo como transición hacia lo positivo. La constatación del dolor, de la muerte, de lo imperfecto, aleja al poeta de la tentación de limitarse a los aspectos agradables de la realidad.

La dulzura gozosa es una segunda isotopía amplia configurada también por cualidades esencial o contextualmente orientadas hacia lo grato, hacia lo amable. Es dulce la sonrisa de la madre, Parre gozo bat amak eginda (ZE), la del niño, parre-antx gozo batek (XA), la del bosque, Aren par gozoa! (NE), y la de la mañana recién nacida, parre gozoz ernea!... (BU); es dulce la mirada de la amada, Aren begikun gozoa!... (AL), el nido de las golondrinas, Ai, zuen kabi goxoa (AL), la conversación de la abuela con su biznieto, ele gozoka (AS), el pecho materno, bular eztian (XA), los sueños infantiles, Aurkezka oro amets eztitsu (ZE), el rumor del aire, ots eztirik nun-yoa (ZU), la voz de la patria, Aberriaren abots eztia (EU), etc. A la dulzura deliciosa manifestada en las cualidades "gozo" y "ezti", se añade la sensación de agradable suavidad aportada por el adjetivo "eme": son suaves y tiernas las palabras que quizá escucha Xabiertxo en su cuna, Iñoren itz emeak (XA), el temblor amoroso del bosque, Aren dardar emea... (NE), la mañana recién nacida, oi, goiz eme (BU), las lágrimas del amigo, beste iñon ez ainbat negarra dan emez! (AG), y la risa del invierno, denetan emeena (IZ). Aumentan este tono de sabrosa ternura y cálida blandura adjetivos como "laztan", esku laztankor igaz izana (AL), "leun", maindire leun (OI), "epel", ats epel (NE), "guri", pipil gurien (SA), "biguin", beso biguin (OT), "mee", laño mee (BU), "xalo", xaloagorik ezin aal

(BA), "atsegin", **gerizpe atsegin** (ON), etc. Refuerzan la relevancia de esta isotopía calificaciones expresivas de alegría, "alai", "arrai", "yolasti", de tranquila serenidad, "bare", "lasai", "pakezale", "otxan", de sincero afecto, "maitekor", "kuttun", "biotz-bera", etc. Aunque hemos prescindido de los participios, podemos mencionar complementariamente, entre los unidos asindéticamente al nombre, el participio adjetivo "maite", el más utilizado por Lizardi, y denotador así mismo del enfoque afectivo, entrañable y tierno escogido para su poesía. Son tratados como queridos, el lector, **irakurle maitea** (OI), el monte amigo, **mendi maitea** (ME), la madre, **amatxo maite** (ZE), el hijo en trance de morir, **biotz biren zatirik / maitena** (XA), el cuerpo difunto de la abuela, **gorputz ximur maite!** (BI), y los amigos de antaño, **adiskide min-maiteak** (AS).

En esta isotopía, el poeta pasa de percibir al ser en su totalidad a una matización sensitiva más concreta; de contemplarlo en su belleza y excelencia admirables, a sentir su contacto suave y agradable. La emanación del ser alcanza a los sentidos del poeta, que quedan impresionados por la dulzura y blandura comunicadas. La distancia entre ambos se reduce, los sujetos se acercan mutuamente y la cualidad sentida no pertenece ya, principalmente, al sentido de la vista, no se trata solamente de una percepción visual, sino que las ondas emitidas por el ser penetran a través de los sentidos del gusto, del oído y del tacto, produciendo en el sujeto perceptor un estado placentero más sensual. Los adjetivos funcionan a veces de manera sinestésica, enlazando sensaciones diferentes, visuales, auditivas, gustativas y táctiles, como **parre gozo** (ZE), **Bero gozoa!** (AL), **ele gozoka** (AS), **laztan eztiak** (AL), **ots eztirik** (ZU), **abots eztia** (EU), **itz emeak** (XA), etc., e intensifican la riqueza de la impresión.

El aspecto negativo de esta segunda isotopía es el más patente de los tres alrededor de los cuales organizamos la semántica adjetival de Biotz-begietan. Se manifiesta en cua-

lidades que frente a la blandura y la suavidad expresan dureza, crueldad, angustia, "erruki-eza", "anker", "latz", "gaitz", "beldurgarri", "azkengabe", "larri", etc.; en adjetivos de dolor y frialdad opuestos a lo cálido y agradable,"miñ", "otz", "gogor", "zorrotz", "zuzen", "samin", etc.; en lexemas que contrastan la pena con la alegría y destacan la profunda tristeza del ocaso vital, **Oi, zein dan ituna / beera bear au!** (ON), de las calles en el día del entierro de la abuela, **kale pozgabeok** (BI), y de la sonrisa del otoño, **udazkenak, bena** (IZ).

En el marco de esta negatividad y distorsión destacan las calificaciones que Lizardi adscribe a situaciones y, sobre todo, a personas que por su situación desdichada son dignas de compasión. Por medio del adjetivo "gaxo", de ricas pero gastadas valencias afectivas, se expresa la pena ante la desgracia de la madre que llora a su hijo muerto, **Seaska-aldean ama gaxoak** (ZE), o de Xabiertxo que, enfermo, se extingue en su cuna, **Xabiertxo gaxoa** (XA), y se lamenta la desventura de Onuzki, mentalmente trastornado, **eun bider gaxoa** (AG), o se manifiesta el desamparo de los pájaros ante la noche cruel, **txori gaxoei aaztu** (IZ). Otros adjetivos, "negargarri", "errukarri", "negarti", "eri", etc., se inscriben en esta presencia de la infelicidad. A pesar de su frecuencia relativa, las calificaciones tristes y dolorosas no adquieren rasgos enfáticos, hiperbólicos; el sentimiento de pena no se desborda en atributos exagerados o grandilocuentes, sino que se mantiene en tonos serenos y equilibrados.

Plenitud vital, nueva vitalidad, son los términos apropiados para designar una tercera isotopía englobante de calificaciones afines. Lizardi inserta a menudo atributos que denotan expansión, comunicación, donación y renovación. "Zabal" y "berri" son los lexemas que por su frecuencia y sentido más claramente expresan el contenido semántico de este bloque adjetival. "Zabal" resalta la inmensidad del firmamento, **ortzi zabala** (ZE), y del agua del mar, **Ur zabalean** (EU), la anchura

de los bosques, baso zabalen (SA), y del desierto, Lekaro zabal (EU), y la abierta inclinación de Onuzki hacia el bien, onerako zabal (AG). "Baztergabe" califica el azul del firmamento (XA), "askigabe" la gloria cantada a Dios (XA), "sakonaski" los ojos que reciben la luz del sol (BA), "mugagabe" un mar salobre tomado como imagen de la vida (GU), "luze" las noches polares (EU), "zabal-zorien" las flores del manzano a punto de estallar en primavera (SA), "muga-biribil" el mar (EU), "urtezu" el viejo árbol, etc. La extensión, la amplitud, queda enriquecida por la plenitud y la generosidad. El adjetivo compuesto "zabal-naro", Zabal-naroa nuen baratza (AS), expresa esta complementación; "gizen", azpi gizenean (SA), "yori", Bular yoritik (XA), "naro", esku naroak (SA), "ez-antzu", ezkon ez-antzu (EU), "labur", eskale labur (ZU), "larri", Gizadi larria (IZ), los adjetivos del verso mardul, eze, beti (OT), la utilización del participio "bete", osasun betea (ZU), etc., confirman este rasgo semántico. La presencia de lo grande, sin embargo, es reducida; queda reservado para calificar lo eminente, lo excelso, lo único, y así lo es el poema del pueblo vasco, olerki garaia (EU), Dios, Yaun aundiak (XA), el Gran Día, Egun Aundirarte!... (BI), y el monte Aralar, Aralar Aundia (IZ).

La amplitud y la plenitud desembocan en los sentimientos de vitalidad y renovación, actualizados en el lexema "gazte", sagasti gazte (SA), y, sobre todo, en "berri", que manifiesta los brotes de nueva vida en el manzanal, Sagasti berri (SA), entre los ángeles del cielo, lagun berria (ZE), en los adornos del haya, apaingarri berriez (SA), en la savia de la primavera, zorna berriak (SA), en el euskara, berri gogoa (EU), en el huerto de los antepasados, zuaitz berri bat (AS), baratz berri (AS), etc. Con estos adjetivos se relacionan "erne", "giar", "begi-argi", "yaio", "kementsu", "bizi", "bizkor", etc.

El elemento negativo relativo a esta isotopía es muy reducido, debido a la abundancia de calificaciones positivas y a la ya mencionada utilización del adjetivo "zaar", posible factor negativo por su referencia a la decadencia de la vida en contraposición a "berri", según sus valencias ennoblecedoras y afectivas. Unos pocos adjetivos muestran atributos de estrechez, vacío, escasez, pero se sitúan en contextos que anuncian un inminente estallido de la vida: "estu", "uts", "soil", "bakar", "bakan", "ximel", "ximur", "zurbil", etc. Otros lexemas oponen esporádicamente a la vitalidad y a la energía rasgos como "motz", "motel", "baldar", "arlote", "makal", etc.

Esta última gran isotopía o reunión de isotopías próximas entre sí, supone la culminación del proceso iniciado en las dos anteriores. De la contemplación admirativa del ser en su excelencia y belleza, pasando por la cálida impresión sensitiva que el poeta expresa por medio de calificaciones correspondientes a un contacto corporal real o figurado, se llega a experimentar la revitalización del ser que alcanza a la vida del poeta, quien, como veremos en capítulos posteriores, se identifica con esa renovación interna y participa en ella.

3.3.4. El cromatismo

El cromatismo contribuye con sus rasgos a la configuración de estas isotopías básicas (1). El color, en Biotz-begietan, aparece explícitamente por medio de lexemas que denotan directamente un color determinado, e implícitamente a través de la incorporación al texto de nombres de materias o

---

(1) El cromatismo de Lizardi ha sido puesto de relieve y analizado en varios aspectos por V. Arrillaga, op. cit., pp. 166-178, y por L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, pp. 118-133. Arrillaga ordena y valora los colores del poemario según su calidad lumínica, desde el blanco al negro; Mujika apunta elementos imaginativos y simbólicos.

sustancias que conllevan una coloración específica.

Los lexemas que expresan color son sesenta y seis, siendo el más abundante "urdin", con dieciocho vocablos, seguido de "zuri", con quince, "gorri" con catorce, y "beltz" con siete; "orlegi", "musker", "ori" y "nabar" aparecen en dos ocasiones, y "arre", "orail", "oztin" y "beltxeran", una.

Estos lexemas, que ya nos revelan la preeminencia de los colores luminosos y brillantes, funcionan en trece casos como sustantivo. Es "urdin" el que más veces, nueve, corresponde a una entidad nominal que en cinco pasajes es el cielo, el firmamento, **urdin baztergabea** (XA), **Goien urdiña nuan** (NE), etc., en tres el color azul en sí mismo, **urdiñez yantzia** (NE), y en uno hace referencia, en forma nominal del verbo, al color gris, **ille-urdintze** (ZU). El lexema de color funciona como adjetivo en cincuenta y tres casos. Si descontamos aquellos que corresponden a un sustantivo, resulta que el adjetivo de color más abundante es "zuri", trece casos, seguido de "gorri",doce, y "urdin", nueve; el resto se mantiene sin variaciones respecto al cómputo total.

En otros contextos, el cromatismo se halla presente a través de lexemas que denotan una materia típica por su color. Entre estas sustancias, las más significativas son "elur", veinte vocablos, "urre", diecisiete, y "odol", nueve; "ardo" se inserta en tres ocasiones, "zillar" en dos, y en una el poeta recurre a **Egur ezearen kea / goiak du kolore** (BIZ) (1). Si bien en todas las expresiones no se puede determinar el matiz con exactitud, se advierte que en los colores correspondientes a estas materias, blanco, dorado, rojo, gris-verde, etc., destacan de nuevo los tonos claros y resplandecientes.

---

(1) También se pueden descubrir rasgos cromáticos en lexemas como "arto", **Arto musker** (BU), "belar", **ez belar gizenik** (BIZ), "marrubi", **marrubi-odolaz** (NE), "uso", **kabidun usoak** (BIZ), "zozo" y "bele", **Zozoak beleari...**, **dakiguna** (AL), "irusta", **irusta-salla ere bego** (SA), "goldio", **goldiozko ogean** (BIZ), etc.

Pero hay que matizar: aunque todos estos lexemas designan sustancias que por su naturaleza implican un color preciso, insertados en un contexto poético concreto, no siempre realizan una función específicamente cromática, sino que a veces son simplemente signo de la sustancia referida, sin que su color ofrezca relevancia. "Odol", por ejemplo, es funcional por su color en los versos

> Lore bat, gorria,
> mardul, eze, beti;
> erts-ezin zauria
> odolezko iduri... (OT)

pues intensifica imaginativamente el color rojo de la flor que se compara a una herida ensangrentada; sin embargo, en el verso **Odol eri batek ezetua iduri** (AG) la sangre se menciona no por su color sino por su propia naturaleza vitalizadora, en este caso envenenadora, del cuerpo.

Tomados todos los lexemas, tanto adjetivos como nombres, que directa o indirectamente contienen una referencia de color, vemos que es la isotopía "belleza excelente" la que mayor número de ellos reúne; aproximadamente la mitad convergen en dicha isotopía prestándole su dinamismo cromático. La mayor parte de los términos de "zuri" y, salvo uno, **ille-urdintze** (ZU), todos los vocablos de "urdin" expresan bien una entidad hermosa, luminosa, **Txuriaz naasi** (SA), **Gaur, orra agiri, tarteka, urdiña...** (SA), bien una cualidad embellecedora del ser calificado, **sagasti zuri** (SA), **uso zuri antzean** (GU), **soñeko zuria** (YA), **izar urdiñetarañoko asmoz** (EU), **laño urdin** (IZ), **Urdiña yazkia** (NE). El lexema "urdin", normalmente, aparece enlazado a entidades nobles, elevadas, a las que habitualmente corresponde el color azul, "goi", "zeru", "izar", "itsaso", "laño", etc.; alcanza una mayor originalidad imaginativa en **neskatx urdin yantzia**(NE), y, sobre todo,en **urte urdin igesak** (BI), concentración inesperada y contrastada de luminosidad y

fugacidad. Dentro de esta misma isotopía se sitúan todos los vocablos del lexema "urre", tanto en función de complemento del nombre como de nombre, para indicar unas pocas veces materia preciosa, **egoa urrezko ba-dute** (ZE), **urrezko txilibitoak** (XA), **urrezko ariz** (AL), o calificación valorativa, **urrezko opor-aro** (BA), pero sobre todo para dar colorido brillante y excelencia a elementos de la naturaleza, **urrezko itsaso** (ON), **urre lañotsupean** (NE), **Eguzkiaren urrezko yaia** (ZE), **urrez oro / eguzkiak yantzia** (SU), **urrezko yarioz** (NE), etc.

No hallamos cromatismo perteneciente a la isotopía "dulzura gozosa", pero sí, si bien ya en menor cantidad, unos quince términos, lexemas de color participantes en la conformación de la isotopía "plenitud vital". La mitad de los términos del adjetivo "gorri", **ale gorriz** (BU), **su gorriz** (AS), **marrubi gorriak** (AS), **Lore bat, gorria** (OT), etc., varios de "odol", **marrubi-odolaz** (NE), **odol-tantoak antzo** (SA), etc., y los dos de rasgo cromático de "ardo", **esku goituan ontzia ardo** (SA), **ardo-txanbillak** (ON), se insertan en contextos impregnados de manifestación o renovación vital. Adjetivos o nombres portadores de cromatismo como "orlegi", "orail", "oztin", "beltxeran" o "musker", en sus escasas apariciones, se sitúan enteramente en el plano positivo, sea de la isotopía "belleza", **Ustez, ur olergiak / nituan oñean** (NE), **yaun orail eder** (SA), **eun oztiñek itzalia** (EU), **beltxeran, begi bai azal** (BA), sea de la isotopía "plenitud", **noizbait orlegi** (ON), **Arto musker** (BU).

En el aspecto negativo, en oposición a estas tres isotopías positivas, no aparecen elementos de color referentes a "fealdad"-"maldad"; quizá en **beltz itsasoa** (EU), pero el adjetivo "beltz" en Biotz-begietan más que indicar fealdad, oscuridad, es sobre todo indicio de dolor, tristeza, desamparo, lo cual viene a situarlo dentro del plano opuesto a la isotopía "dulzura". Este adjetivo, **giltzape beltzean** (AL), **negaraan beltz oni** (NE), **nere gau beltzak** (BI), y algún vocablo de

"zuri", que con "elur", éste no por su color sino por su frialdad mortal, configura de forma ocasional la cara dolorosa del poema AL, son los únicos rasgos cromáticos correspondientes a la negatividad de la dulzura y el gozo. "Beltz" y "zuri", en unos pocos casos, sirven también para resaltar el lado negativo de la isotopía "plenitud", y manifiestan falta de vida, extinción, **odol-gabez zuri** (GU), **ta adar beltzetan / erne da bizia** (NE). Así también , las dos únicas apariciones de "ori", y sobre todo la otra mitad de los vocablos de "gorri", unas veces con sentido explícitamente cromático, **tarteka gorri garoa** (ON), **Mitxeleta gorri, zarpil egoak** (ON), otras indicando cruda desnudez, **bertarañokoan ondarra gorri!** (EU).

Por lo tanto, es la isotopía "belleza" la que más refuerzo recibe de parte del cromatismo. En cuanto a los lexemas más frecuentes, comprobamos que "urre" y "urdin" se sitúan enteramente en el plano positivo; "beltz" en el negativo, mientras "zuri", "gorri", "elur" y "odol" actúan de modo ambivalente, aunque "zuri" participa más del aspecto positivo. Por isotopías, "urdin" funciona enteramente en la de "belleza" y "gorri" en la de "plenitud" y su negación. Por poemas, en varios de ellos se da un elevado grado de cromatismo. En algunos dominan uno o dos colores que contribuyen con sus rasgos semánticos al sentido total de la composición. Así, "urdin" y "urre" matizan con su claridad, brillo y riqueza, la belleza del cielo, de su entorno, de sus seres, en poemas orientados por una esperanza religiosa, como ZE y XA; en NE el color básico y dominante es "urdin", que viste de belleza y luminosidad a la joven primavera; "zuri" y "elur" participan en AL en la intensificación de la sensación de frialdad mortal, pero en SA, estos mismos colores funcionan como lexemas embellecedores del manzanal en flor; en ON predomina la tonalidad roja, "gorri", "odol" y la imagen **burni-meatz iduri** , para destacar la desnudez de la tierra, la situación de la naturaleza que ya ha dado su fruto y se halla exangüe. En otros poemas, el poeta efectúa combinaciones apropiadas de colores diversos. Unas veces a lo largo de composiciones completas como en EU, "zuri",

"urdin", "beltz", "gorri", "oztin", "orizta", "elur", o en BIZ, "gorri", "urre", "elur", "odol", y la expresión Egur ezearen kea, en las que cada color aporta un matiz preciso; otras, los colores se combinan en series cortas de versos como

Ire goi urdiñaren
urre lañotsupean
(...)
negar-aran beltz oni
kendu nazakiok! (ME)

Arto musker,
mendi, baserri zaarrak;
ale gorriz
abailduta sagarrak:
(...)
urrez oro
eguzkiak yantzia... (BU)

expresando excelencia y luminosidad de la altura frente a la triste oscuridad de aquí abajo en la primera, y verdor, vitalidad y brillo en la segunda. Estas combinaciones no faltan incluso en poemas dominados por un colorido determinado,

Txuriaz naasi, pipil gurien,
ler-gabe-lore zabal-zorien
gorrixka, nabari duk sarri,
odol-tantoak antzo...(...) (SA)

noizbait orlegi, gaur nabar basoa;
tarteka gorri garoa.
Beste gain erpin bat bazan agiri
leen eze: gaur burni-meatz iduri.
Lurraren azala erdoitua da ,
ala dut odola begietara...? (OH)

En la estrofa de SA se enlazan belleza y vigor activo, y en la de ON se ahonda en la impresión de decadencia y despojo actual por contraste con la energía y vida de tiempos pasados.

En general, el cromatismo contribuye sobre todo a la preeminencia del aspecto positivo de la adjetivación y, más ampliamente, de la semántica total del poemario; domina el plano de lo luminoso, lo bello, lo vital, lo excelente. Esto no significa que el poeta elimine todo aquello que indique deformidad, dolor, torpeza, desnudez o muerte. El lado negativo se halla presente, pero queda superado por el positivo.

3.4. EL LÉXICO VERBAL

Dentro del nivel léxico en el que nos estamos moviendo, y desde una perspectiva orientada más hacia el significado que hacia la forma de los lexemas, el nombre y el adjetivo nos han ofrecido el conjunto de entidades y cualidades integradas en Biotz-begietan. Bajo este mismo enfoque, los lexemas verbales, según su interpretación semántica tradicional, van a descubrirnos las acciones y, más extensamente, las pasiones y estados de los sujetos. El lexema verbal, de forma preferente, indica una actividad dinámica, un proceso desarrollado o padecido, o un estado mantenido en o por el sujeto; preferentemente, pero no exclusivamente, ya que, por ejemplo, se dan zonas de interferencia entre el verbo y el adjetivo, de modo que en ocasiones no resulta cómodo distinguir entre "estado" y "cualidad". Por otra parte, esa idea de acción o proceso, ese carácter dinámico por medio del cual se ha intentado a menudo resumir o englobar los diversos significados de los verbos, no se halla presente en todas sus significaciones o no agota todas sus posibilidades expresivas (1).

---

(1) Cf. J. Lyons, Introducción en la lingüística teórica, Barcelona, Teide, 1971, pp. 337-338; J. Roca-Pons, El lenguaje, Barcelona, Teide, 1973, pp. 227-228.

A pesar de que el intento de caracterizar al verbo por medio de una definición semántica, base inestable e incompleta, se presenta problemático, consideramos que la idea de proceso, acción y pasión, y de estado dinámico es suficiente para nuestro trabajo y la adoptamos como aproximación inicial al significado del lexema verbal. Añadamos solamente que ese proceso designado por el verbo se desarrolla en un tiempo; el sustantivo, designante de una sustancia en estado estático dentro del universo espacial, mediante el verbo, correspondiente a una visión dinámica perteneciente al universo temporal, pasa del "ser ahí" al "ser no ahí" (1).

Al verbo nos hemos referido ya en el apartado de la elipsis y hemos adelantado algunos rasgos sobre su forma y su incidencia en la concisión de la frase poética. Ahora tratamos de penetrar en su significado buscando el valor léxico-semántico de los lexemas verbales de sentido pleno más relevantes, lexemas verbales que contribuyen a conformar líneas semánticas básicas o dominantes en el poemario, pertenezcan a formas sintéticas, perifrásticas, nominalizadas, adjetivadas o a locuciones verbales, sin demorarnos en analizar su construcción morfosintáctica.

3.4.1. Identificación

En Biotz-begietan recogemos alrededor de doscientos setenta lexemas verbales diferentes. Unos veinte alcanzan una frecuencia superior a los diez casos; el resto, la gran mayoría, son de una frecuencia muy baja y muchos de ellos, "mintzatu", "birrumetu", "amildu", "lurperatu", "islatu", "moteldu", "irten", etc., solamente aparecen en una ocasión. De nuevo, por lo tanto, se repite uno de los rasgos léxicos dominantes en los poemas lizardianos, concentración y variación, in-

---

(1) Cf. V. Lamíquiz, op. cit., p. 125.

sistencia en unos pocos lexemas y alternancia léxica enriquecedora.

Como cabía esperar, los lexemas verbales más abundantes corresponden a "izan" y "ukan/edun", los cuales además de funcionar como auxiliares, explícitos o elididos, en las numerosas construcciones perifrásticas, se insertan frecuentemente como verbos sintéticos, el primero en unos setenta casos, el segundo en unos ochenta, a los que hay que añadir diez construcciones con sentido "izan-Nor", para las formas alocutivas. Tampoco sorprende, dado su posible uso como verbo copulativo, la elevada repetición de "egon", alrededor de cincuenta casos. Tras estos verbos dominantes se sitúan con unas treinta apariciones, "egin", "ikusi", "etorri" y "joan". La frecuencia de "egin" no parece significativa, ya que su uso es debido en gran parte a su participación en locuciones verbales cuyo peso semántico corresponde principalmente al término que le acompaña, **Ames dagit** (OI), **Dagidan lo** (OI), **par zegioten** (ZE), **Dagigun-arraun** (EU), **otoi zegian** (ZE), **min egin** (XA), etc. Sí es notablemente significativa, en relación a la semántica extensa del poemario, la alta frecuencia del verbo "ikusi". Entre veinte y diez casos, recogemos verbos o locuciones verbales como "ezin (izan)", "esan", "ibilli", "nai (izan)", "yantzi", "yo", "bete", "maite (izan)", "begiratu", "il", "sartu", "iduri(tu)".

En el verbo "izan" coexisten dos aspectos (1): un significado que no expresa acción o progreso, sino afirmación de la generalidad de la existencia,aserción del hecho de tener existencia verdadera y auténtica, con un valor semántico específico habitualmente nulo, y una función de cópula que establece la identidad entre dos términos nominales, identifica al sujeto con otro ser o le asigna una cualidad inherente. Actúa, por lo tanto, como conectador de entidades, como identificador

---

(1) Cf. É. Benveniste, op. cit., vol. 1, pp. 187-193.

de realidades, y contribuye en el poema al establecimiento y caracterización de sujetos y objetos poéticos; su abundancia impregna la poesía de valencias esencialistas. Con "izan" el poeta construye versos de horizontalidad sintáctico-semántica en los que trata de nombrar y definir los seres, revelar sus rasgos y estados esenciales, a través de un discurso que, aunque susceptible de enmarcarse en el plano imaginativo-simbólico, en el nivel de la intención comunicativa resulta lineal, explícito y transparente. En nuestro poemario, "izan" alguna vez posee el significado locativo de "egon", **Belen'en baita** (XA), **enegan bazala norbait atxilotu** (GU), **non da sorgiña, / basoak maitea?** (NE), pero de modo dominante vale, como copulativo, para identificar una entidad con una cualidad o estado consustancial, **ez aiz i makala** (PA), **ederra baita bizia!** (ON), y, en menos casos, una entidad con otra entidad, **egaztia ba'-nintz** (ME), **Bekusat sagasti gazte elurgiro, / udalen-sortoge dana** (ON).

Esta tendencia esencializadora, característica de la poesía de Lizardi, viene reforzada por el uso copulativo abundante de "ukan/edun" y "egon". "Ukan" presenta en el poemario básicamente dos significados o valores, según el contexto. En ambos, más claramente en el segundo, aparece de nuevo el sentido de identificación de realidades, la indicación de un estado inherente. El primer significado, algo más abundante, es el que este verbo adquiere habitualmente en la lengua, es decir, "tener", "poseer", en aproximación a "eduki", correspondiente a la estructura "Nor-Nork", que conlleva un objeto directo, **ezpaituk iñon kabirik** (AL), **Amonatxo bat nun** (BI), **Bai-bainun amona xaar bat** (AS), **bazun ark osasun betea** (ZU). Ya en este primer significado, "ukan" no indica proceso sino que en realidad es, como señala Benveniste, refiriéndose a "avoir", salvando las diferencias de lengua y de sistema, "un verbe d'état" (1); "izan" es el verbo copulativo y de estado por excelencia, pero "ukan" también expresa estado, aunque éste sea

---

(1) Cf. É. Benveniste, ibidem, p. 197.

diferente al de "izan". "Être est l'état de celui qui est quelque chose; avoir est l'état de l'ayant, de celui à qui quelque chose est" (1). Es decir, mientras "izan" establece una relación intrínseca de identidad, estado consustancial, los dos términos reunidos por "ukan" permanecen distintos, en relación extrínseca, pertinencial, relación entre poseído y poseedor, pero se establece un estado, una identificación del sujeto poseedor, de su ser de poseedor, una afirmación de su estado de posesión: **bazun ark osasun betea** (ZU) equivale a "osasun betea zen arena". La construcción de "ukan" oculta un "izan" invertido (2). Por el segundo significado, menos abundante, pero de una frecuencia suficientemente relevante, "ukan" funciona directa y explícitamente como verbo copulativo próximo, bajo cierto aspecto, a "izan", con su significado de existencia general, de estado inherente, de identificación de la realidad. Además de las construcciones en las que sirve de base para las formas en hitano de "izan", **Ez duk biguna / ire zoria** (AL), **beltz-ikusbera uan** (AG), hallamos este valor identificador de entidades, con el significado común de "ser", "tener por", "ser considerado como", **Mendiak i au eguerdi** (BA), **yakide ninduken** (AG), **Zabal-naroa nuen baratza** (AS), **mendeneurle dugun kurpil ariña...** (EU).

"Egon", tercer verbo en frecuencia, junto a su significado fundamentalmente localizador, **orain agokit aurrean** (BA), **Kafetxean bainago** (PA), mantiene también una función de tipo copulativo identificador que contribuye a reafirmar este sentido definidor y declarante de esencias, modos de ser o estados propios del sujeto, poéticamente pertinentes, **ortzi zabala / bare-ozkarbi zegoen** (ZE), **Oro zegok otz** (AL), **Lurra naigabez zegok** (ZU), **lurra soil baitago elurrez** (SA).

Lizardi, por lo tanto, tiende a definir, caracterizar esencialmente su objeto poético, para lo cual recurre a un

---

(1) Ibidem, p. 198.

(2) Cf. ibidem, pp. 198-199.

verbo copulativo, explícito o elidido, que establece una identidad: el árbol (ZU), por ejemplo, es el antepasado pacífico y respetable, **Arbaso pakezale agurgarri**, que desde siempre ha sido remiso en pedir y generoso en dar, **Betidanik, eskale labur, emalle eder.** Tras esta presentación, situada a menudo al inicio del poema o de una parte del mismo, se manifiesta el proceso activo, que en ZU consiste en "**Eskatu**", "**Eman**", "**duk ikusi**", "**idazten iardukan**", y el proceso por el que el sujeto recibe, padece la acción, "**lotu dik**", "**irrika-dizkik**", "**Ba'a-ramakete, eraman!**", etc. Además de "izan", "ukan" y "egon", no faltan otros lexemas verbales, ya de baja frecuencia, que en algunas actualizaciones insisten en este sentido de atribución constitutiva, **zurbil dauka arpegia** (ON).

3.4.2. Acción y movimiento

Penetrando en el terreno de la acción, el movimiento constituye la actividad elemental, inicial, en torno a la cual cabe agrupar una serie de lexemas verbales, ya con un contenido semántico más específico, según expresen ausencia de movimiento, permanencia, arraigo en un mismo lugar, es decir, verbos estativos, o manifiesten moción espacial, variación de un sitio a otro, o sea, verbos de movimiento. Entre los primeros, "egon" es el lexema verbal estativo típico; señalada ya su función copulativa, quedan aquellos casos en los que expresa localización estática, situación mantenida, **lurpean dagona** (GU), **zaude baxterrean** (OT), **Egonean daude zuaitzak ere...** (BA), **morroi mantal-zuriak daude bazterrean** (PA). Junto a "egon" aparecen otros que, si bien no indican estatismo puro, sí manifiestan una acción convergente en él; salvo "gelditu", **zaizka zuaitzak geldi** (BA), **adaburua geldirik** (ZU), los demás son de una frecuencia mínima, "itxon", "eseri", "ezarri", "errotu", "etzan" o"jarri".En los dos verbos más representativos y frecuentes dentro de este estatismo, "egon" y "gelditu", hallamos que el poeta desea estar, detenerse, precisamente

para adoptar una postura contemplativa dinámica, de observación admirativa, no por indolencia o pasividad; se detiene para contemplar la belleza del manzanal, **bide-ertz onetan nadin eseri / iri begira, sagastia...** (SA), para disfrutar de la frescura placentera de la sombra, **Gauden, bada, maite, basoan geldi** (BA), o trata de prolongar, mantener, en su inmovilidad la hermosura del manzanal, **elurte arian geldia!** (SA), o de un sueño agradable, **amets eder mamitu / ortzian geldia** (IZ).

Son más abundantes, tanto por el número de lexemas diferentes como por su cantidad absoluta, los verbos que indican algún tipo de movimiento físico: "etorri", "joan" e "ibilli" alcanzan una frecuencia elevada y en su línea semántica aparecen lexemas como "abiatu", "egatu", "urbildu", "itzuli", "aldegin", etc. Destacamos, no sólo por ser el más repetido, sino, sobre todo, por su valor particularmente significativo, el lexema verbal "etorri". Si bien alguna vez se limita a comunicar una mera variación de lugar físicamente objetiva, un simple movimiento neutro de venida hacia el lugar en el que se halla el enunciante, **baator beera** (PA), **emen datoz berriro** (XA), en la mayoría de los casos indica un acercamiento cargado de matices afectivos, y expresa, a menudo de forma imperativa, convergencia entrañable entre dos seres. Casi siempre es el poeta el que solicita esta aproximación, orientada hacia un contacto e identificación personal. El carácter íntimo de estos requerimientos esperanzados es patente: **maiteñoa, ator...** (AL), **atorkit, Onuzki, gaur oroimenera!** (AG), **Iru giro izanok, nik dei ta atozte** (ON), **ekatzan esku guria, / atorkit geldigeldia** (EU), **Amona, zatozkit, otoi** (AS), **Atozte erregingai begizkoak zora!** (GU), etc. "Etorri", por lo tanto, se reviste de rasgos afectivos, se inserta en contextos en los que el movimiento de venida, la llegada, y el contacto cálido y gratificante es clave.

Sin dejar la acción de movimiento espacial, cabe establecer un par de oposiciones claras: "igo"-"yetxi", "sartu"-"atera". Aunque los verbos que expresan el doble movimiento

vertical de ascensión y descenso, imaginaria y semánticamente el más interesante del par, son de escasa frecuencia, relacionados con los lexemas nominales designantes de altura y de profundidad, constituyen una oposición isotópica importante. "Eraiki", "zutitu" y "yaiki", por ejemplo, indirectamente denotan movimiento de elevación, pero es "igo" el lexema verbal que indica con mayor propiedad el movimiento ascendente. Solamente aparece en seis casos, pero todos en contextos claves para el significado integral del poemario: la subida del poeta a su monte, la marcha al cielo del hijo difunto, la llegada del sol a su punto culminante en el verano y la elevación progresiva del euskara, por las alas de la cultura, para llegar a expresar las realidades más altas, **goazeman zerura igoz** (EU). El movimiento de descenso progresivo viene expresado directamente sólo por un único caso de "yetxi", no con sentido negativo sino significando bajada, penetración en las honduras del sujeto humano, entrada en la zona de la persona en la que se esconden las razones inextricables de su comportamiento profundo, las reminiscencias difusas y los recuerdos sedimentados en épocas pasadas de su vida. Otros verbos que indican caída brusca se concentran en ZU, caída del árbol talado, "eratxi", "erori", "amildu", y en AL, "yausi". Esta oposición "igo"-"yetxi", no se reduce a una mera antítesis de movimientos físicos, sino que estos manifiestan movimientos vitales interiores más profundos, que intentaremos interpretar en capítulo posterior.

Respecto a la oposición "sartu"-"atera", en el poemario es más frecuente el movimiento físico de entrada, **ordiantzo sar nazu** (BI), la acción de introducir algo en un lugar determinado, **Sartu du Negua'k sudur / ozpeldu-zorrotza** (AL), pero esto no significa ausencia del movimiento opuesto. Mujika subraya acertadamente esta preeminencia de "sartu", pero no es totalmente exacto cuando afirma: "Lizardi-ren poesian ez da deus jaiotzen edo ateratzen, sartzen baino" (1). Por una parte, aunque solamente una o dos veces, y en versos de poca re-

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, p. 61.

levancia, aparecen lexemas verbales como "irten" y "atera", y por otra, sobre todo, como un poco más adelante veremos, los verbos "yaio", "sortu" y otros de significado confluyente, son numerosos y conforman un conjunto semántico consistente. El poeta, además, sale de su entorno habitual para llegar al bosque (BIZ) o ascender al monte (SA, ON), y sale de viaje por el mundo con su blanca esposa (EU). Es verdad que, en Biotz-begietan, en la oposición estricta "sartu"-"atera" domina el movimiento físico, local, hacia un interior, y que el opuesto, como tal, es escaso: el poeta entra en el huerto de sus antepasados (AS), penetra en el bosque sombrío (BA), la luna se introduce en el bosque dormido (AG), todos movimientos reconfortantes, y el sol penetra en su descanso vespertino, movimiento decadente. Sin embargo, esta oposición debe complementarse con el ya mencionado grupo verbal ordenado en torno a "yaio" y su opuesto "il", con referencias a "igo" y a "yetxi", así como con la semántica léxica de verbos como "itxi", "lausotu", "estali", "itzali", etc., y "agiri", "nabari", "zabaldu", "luzatu", etc., que, si bien no indican un movimiento local físico manifiestamente observable, sí expresan procesos de cierre y apertura, regresión y expansión, interiorización y exteriorización. Es importante el significado de "itzali" como imagen oblicua de la muerte, **itzali den nere / izarrarentzako** (OT), y el de "agiri" como expresión de una expansión hacia el exterior, **Bizitza duk agiri garretan...** (SA)

3.4.3. Percepción y volición

En el marco de la actividad sensorial, perceptiva, dejando "entzun" e "ikutu", de escaso uso, resaltamos "ikusi", por sí mismo sobresaliente en el conjunto del poemario y cuyo valor se acrecienta al ligarlo al lexema nominal "begi". Ver, la acción dinámica de percibir los objetos o seres externos por medio del órgano de la vista, es la actividad específica más

reiterada en los poemas de Biotz-begietan. Junto a "ikusi", indicando no ya una percepción interiorizada, pero sí una actividad desarrollada por los ojos, acto de dirigir la vista hacia, atención privilegiada a un objeto o persona determinada, recogemos los lexemas verbales "begi/ra/tu" (incluida la forma de corte adverbial "begira") y "so (egin)". El acto de la visión , manifestado a través de "begi", "ikusi" o "begiratu", es básico en poemas como ZE, donde la ilusión del niño moribundo es ver el lado oculto del cielo, **zeruko goikia ikusi bearrez**; en NE, donde numerosas sensaciones corresponden a la vista y donde el poeta llega a exclamar **Egun-eunez yantzia / berrikusi-naiez**; en SA, donde la blancura penetra e invade los ojos del poeta, que sólo busca contemplar el manzanal blanco en flor, en una fusión de quietud y de visión dinámicas:

> **Ene begiok, ez so besteri:**
> **bide-ertz onetan nadin eseri,**
> **iri begira, sagastia...**

Los estímulos del mundo externo llegan al poeta principalmente a través del acto de la visión; viendo capta la realidad, unas veces dolorosa, **ikusi dut musu ximela** (BI), otras tosca, **nere burua / Paris'en ikusiz / ain lotu ta arlote** (PA), pero sobre todo luminosa, **Dirdaiez ikus egiña / mende-neurle dugun kurpil ariña...** (EU), e incluso transformada, **Ta leen ikusi-gabeko/ zuaitz berri bat zegoan** (AS).

El campo de las actividades mentales, sean de conocimiento, de expresión o de imaginación, así como el campo de las actividades volitivas, ofrecen aspectos dignos de tenerse en cuenta. Prescindimos de operaciones de conocimiento como "yakin", "ikasi", "sinetsi", "aaztu", "oroitu" o "igerri", de muy escasa aparición, y dentro de las actividades expresivo-creativas, sobre "minzatu", "idatzi", "abestu", "kantatu" o "asmatu", destacamos por su frecuencia el lexema verbal "esan", utilizado habitualmente en poemas dialogados, como voz del na-

rrador que simplemente marca el acto de hablar, **mutillak dio** (ZE), **Txolarreak diotsana** (AL), y en unos pocos casos, en modo imperativo, para recabar en tono afectivamente apelativo unas palabras del ser querido, del objeto apreciado, **Nork min egin, esaidak** (XA), **Zumezko otartxoa; / erraidazu arren** (OT).

Descubrimos la presencia explícita de operaciones imaginativas en la locución verbal "uste (izan)", altamente significativa en el poema NE, que juntamente con la expresión **zalantza dut**, inserta en los poemas SA, ON y AS, denota, si no un proceso propiamente imaginativo de carácter definitivo, sí una cierta deformación momentánea de la realidad. Así, al sol le parece que el bosque es una esposa recién casada (NE); el poeta cree ver estrellas azules y aguas verdes allá donde sólo hay firmamento azul, entrevisto a través de los árboles circundantes, y reflejos de la luz sobre la hierba (NE); al dirigirse hacia el manzanal, aún distante, el caminante duda y no sabe si lo que vislumbra son flores o nieve (SA). El proceso imaginativo designado por "iduri(tu)", catorce casos, desemboca en una situación comparativa, no ya pasajera, sino permanente, en la que el poeta presenta el objeto real en una relación de semejanza con otro objeto de rasgos parecidos pero de naturaleza totalmente diferente, **Sakoneko lañoz gora / (...) itsasoa iduri** (BIZ). Esta situación imaginativo-comparativa es estable dentro del contexto poético en el que se inserta, sin el retorno a la pura realidad, operación que sí tiene lugar, por ejemplo, en "uste (izan)" o "zalantza dut", tras la desaparición de la suposición o duda por efecto de la observación y comprobación directas, **Gezur amesgarria, / lillurak sortua!** (NE). Este lexema, unas veces aparece en forma claramente verbal, sea sintética, **koskak elur-dirdaiek / bilta, dirudia / amets eder mamitu / ortzian geldia** (IZ), sea con el auxiliar elidido, **Leioak itxitako yauregia / basoak iduri** (BA); otras, como forma nominalizada adjetival o adverbial comparativa susceptible de recibir un auxiliar, **Beste gain erpin bat bazan agiri / leen eze: gaur burni-meatz iduri** (ON).

"Iduri(tu)", proceso imaginativo, desde otro punto de vista, se alinea con los lexemas verbales de estado, de identificación esencial.

En el análisis del lexema nominal hemos subrayado la frecuencia y el alcance de términos relacionados con la facultad de la voluntad. Varios de ellos, dinámicos ya de por sí, extienden su radio de acción a la formación de locuciones verbales con marcado significado de actividad volitiva. El más reiterado, el que vale para declarar los anhelos más hondos e intensos del poeta es "nai (izan)", **baserriz landa nai aunat ager- / arazi** (EU). Junto a él, "bear (izan)", **Oro bear zaitute ene biotzak** (ON), "gogo (izan)", **nik gogo dudan bezin gartsuki** (EU), y algún caso de "yo", **Begiaz dut, alperrik, / yo aren bidea** (NE), de "amestu", **Nik amestan bezela / ote-aiz mendi-gaña?** (ME), y de "maite (izan)" en el que la acción amorosa se reviste claramente de aspiraciones e intenciones, **Maite ditut gallurrak / argiak ez beste** (ME). Otros verbos de aparición esporádica denotan, así mismo, procesos volitivos: "aier (izan)", unido a "egarri (izan)", **Aritzak, eundaka, / aier zaizkio goiari, / argi-leenenkia / egarri baitute** (BIZ), "deitu", **Iru giro izanok, nik dei ta atozte** (ON), "eskatu", **ta aingerutxoak eska zioten / Yaunari lagun berria** (ZE), etc.

Con los procesos de la voluntad se hallan estrechamente relacionados lexemas verbales indicadores de plenitud, de satisfacción o culminación de una necesidad, "bete", "ase" y, en particular, aquellos que expresan bien imposibilidad, bien posibilidad de realización y desarrollo de una acción o de una aspiración, "ezin (izan)", "aal (izan)". "Bete" y "ase" funcionan alguna vez en construcciones perifrásticas, **Aren irentsi-bearra ez dik ezerk asetzen** (ZU), o directamente como adjetivos, **bazun ark osasun betea** (ZU), pero sobre todo en forma nominalizada perfecta, **Oroipen-txoriez zeuden beterik** (AS). Aunque en varios casos aparecen en versos de significación complementaria, **Masallean laztan bat, / eztiz betea** (XA),

usados en contextos que no responden al valor significativo que estos lexemas son capaces de aportar, en otros afectan plenamente a temas poéticos básicos. Así, cuando expresan en forma activa un deseo intenso aún por culminar, **Bete ditzadan argiz begiok** (SA), **Begi eder-goseok, / ase zakidate!** (NE), y cuando la abundancia o plenitud presentada como perfecta constituye una meta ideal a lograr, **zure sariz asea!...** (BU), o una exigencia a saturar, **irugarrenak bizitza-indar bete** (ON).

También en la oposición "ezin"-"aal" hallamos valencias semánticas que deben ser recogidas en orden a la interpretación integral del poemario. La impotencia expresada por "ezin (izan)", que funciona en locuciones verbales, **ezin baituk burua geriza** (ZU), y formas nominalizadas adjetivas, **negua du galazi-eziña** (BI), a veces posee un sentido totalmente negativo e indica imposibilidad de llegar a culminar una acción o anhelo, en ocasiones profundo: el pájaro caído en desgracia ansía morir y la muerte no llega, **Il nai, ezin il...** (AL); el poeta manifiesta dolorosamente que no le es posible residir en su tierra, en su campo, **Bañan... ezin** (BU), o que en otro tiempo no era capaz de cantar poéticamente en su lengua, **atsa yaurti arren ezin sor abesa** (GU), etc. Abundando en la idea, "etsi", en **etsitako lurtarroi** (XA) o en **min etsia**, expresa una aceptación resignada de la imposibilidad, de la negatividad. Otras veces, "ezin" adquiere un significado enteramente positivo, ya que denota imposibilidad de que un mal o fracaso sobrevenga, de que una situación ventajosa se quiebre, **ezin-itzal-Argiruntz / egatzeko diña!** (BI), **Iguzki'k ezin urtuzko egoz** (EU). El significado de "aal (izan)", como posibilidad o negación de impedimento, es siempre positivo y contribuye a la manifestación del deseo, que unas veces se realiza, **zerugainkia / ikustera aal-ba-ningoke!...** (ZE), y otras queda en simple deseo, **nik aal-ba'nezaik (...) / ene oiu au sar biotz illeraño** (AG). La unión de ambos lexemas origina tanto significado negativo, consecución imposible, **Ezin aal-ba'ledi, Yaun errukiorra** (AG), como positivo, **xaloagorik ezin aal** (BA).

3.4.4. Procesos vitales

En conexión con los movimientos físicos de ascensión y descenso, y esbozado ya en ellos, se configura el campo referente a los procesos vitales. La vida y la muerte, realidades cardinales en Biotz-begietan, presentadas ya como entidades a través de los elementos nominales, aparecen también en forma de acciones ejecutadas o padecidas por un sujeto. De los tres actos o procesos que constituyen el desarrollo de la vida, nacer, vivir y morir, es el primero el que mayor dinamismo e intensidad adquiere en el poemario. El lexema más frecuente es "il", pero son más, como lexemas diferentes y en cifras absolutas, los verbos que expresan nacimiento o renovación de la vida. Además, incluso en el mismo "il" hallamos aspectos semánticos contextuales que favorecen la preeminencia del brote o resurgimiento vital. "Il" aparece sobre todo en AL, en cuya segunda parte el pájaro se acerca inexorablemente a la muerte hasta caer yerto sobre la piedra fría, y, en menor proporción, en XA, que narra el fallecimiento del pequeño Xabiertxo ante el dolor y resignación de sus padres, **Ez il, ez, / arren txikia!** (XA); en AG, donde contribuye a calificar la situación dramática de Onuzki, **ene oiu au sar biotz illeraño!**, y en ON, en el que la muerte del ruiseñor, **Adiskide Urretxindor il zaizute**, anuncia el oscurecimiento y desgaste de la vida. Verbos como "atsotu", "zaartu", "auldu", "erdoitu", todos en ON, o "lurperatu", "usteldu", e incluso el ya mencionado "itzali", complementan esta isotopía del morir. Pero lo verdaderamente significativo en "il", y con ello no tratamos de restar fuerza a la presencia de la muerte, que sigue siendo básica en el poemario, es que no siempre supone extinción, destrucción total, sino que a menudo prefigura el nacimiento de una nueva vida. El morir es real, abrumador, pero en lugar de indicar punto final, frecuentemente se transforma en punto de partida. En OI, el poeta trata este tema de forma jocosa cuando narra que en sueños un hada le da muerte con su risa y es enterrado en un panal de miel que él saborea dulcemente; al afirmar en

SA **Negu agurea illa da, baiki**, no está invitando al llanto sino a la esperanza y al entusiasmo, ya que el invierno ha quedado atrás y la vida vuelve a despertar en la naturaleza; en GU, su maestro Arana-Goiri, muerto hace años, sigue aún vivo, **Il zaarki, bizi dugun gizona!**, y la mujer, la lengua vasca, que encuentra casi muerta, **il-iduri**, al final de su descenso a las profundidades de su ser, revive y ambos retornan al mar resplandeciente de la vida, **bizitza-itsaso otxan barea / goiz-eguzkiaren txinpartez ernea!**

El vivir, la actividad vital creativa, por lo tanto, domina en el poemario sobre el morir, el desfallecer, y más que en el verbo "bizi", casi siempre en forma nominalizada adjetiva o adverbial, **bizion oñok** (BI), **bizirik ba'lirau bezela** (BI), se explicita en verbos que expresan generación, "sortu", nacimiento, "yaio", "erne", "erditu", "yaulki", "esnatu", "lertu", o renovación, "(ber)biztu", "izeki", "tauparazi", "bizkortu", "zuzpertu","sutu". El poeta ve que en su interior brotan deseos de salir al campo, **Sor zait barruan larrera-miña** (SA); trata de encender los ojos apagados de la abuela, **Nire begien suz sutu / naiez bereak** (AS), y el corazón muerto y la mente en tinieblas de Onuzki, **biotza biztu / ta itzal-yauregian giz-argia izetu!** (AG); espera que alguien pronto logre extraer, crear, en el euskara campestre el poema de la esencia vasca, **basotik euskal-mamia / laister sortzen aal-duk, Olerkaria!** (EU); siente la alegría de renacer cuando advierte que su lengua a punto de morir revive, **Berriz-yaio-poza suma nuen** (GU); ansía despertar un día en la plenitud divina, **esnatu nadi Yainkozko Betean!** (ON). El paso de la joven primavera hace brotar la vida en las ramas negras, **ta adar beltzetan / erne da bizia** (NE), que revienta llameante, **Bizitza, ler berri, adarretan...** (SA); el sol posee energías capaces de hacer latir la vida por doquier, **zernai tauparazteko / men zoragarriak** (IZ), y en invierno, tras la helada, enciende de esperanza los campos de las alturas, **Emeki duk itxaroz / piztu garai-larre** (IZ); la cumbre de la montaña engendra sentimientos de felicidad, **sortzen duk zorunaren / lore ezezaguna?...** (ME).

En relación con la actividad vital, cabe reunir otro grupo de lexemas verbales, ya menos homogéneo y de muy reducida frecuencia, en torno a la oposición general de proceso de mejora y proceso de pérdida. Al primero, de aspecto positivo, de nuevo el más abundante, pertenecen verbos que expresan acción de crecimiento, desarrollo y posesión, "ugaldu", "gizendu", "marduldu", "ornitu", "landu", "erein", "ondu", "oretu", "gaitu", "arkitu", etc.; al segundo, de signo negativo, verbos que indican acción de disminución o privación, "peitu", "galdu", "lapurtu", etc. Destaca por su frecuencia y significación el lexema verbal "yantzi", término clave en el poema NE. Como otros ya mencionados, funciona en construcciones perifrásticas, **ta aberaski zabala / bitxiz yantzi zuten...** (NE), como participio nominalizado, **apaingarri berriez yantzia** (SA), y en forma directamente adjetival, **Sar eta... zuaitz yantziak** (AS). El poeta utiliza "yantzi" en el sentido de cubrirse de, envolverse en, adornarse con, pero ni lo que se reviste es el cuerpo humano sino su corazón, la lengua vasca y, sobre todo, la naturaleza, ni las vestiduras son las prendas de vestir habituales sino color, ambiente de fiesta o elementos naturales. Utilizando imágenes, Lizardi ve a la lengua euskérica vestida de helecho, considera que Arana-Goiri nos ha revestido o dotado de patria y de lengua, y cree que Dios ha vestido su interior con un alma blanca, pura, que él ha manchado con su pecado; pero, por encima de estos usos aislados, viste sobre todo, personificándola, a la naturaleza. La primavera camina vestida de luminoso lienzo azul, **Egun-eunez yantzia** (NE), la tierra del poeta aparece envuelta en oro, **urrez oro / eguzkiak yantzia...** (BU), y la mañana invernal en un manto blanco, **zuriz yantzia** (AL); el bosque se cubre de hojas, **Orriz-orri yazten da** (NE), la savia revitalizadora viste de fiesta al manzanal, **yaiez yantzi zorna berriak!** (SA), la vertiente se halla poblada de bosque y helecho, **basoz ta garoz yantzia** (ON), etc. "Yantzi" aporta al poemario, sobre todo, valores de fiesta, belleza y vida.

Finalmente, y no lejos de la línea semántica que liga las oposiciones isotópicas "igo"-"yetxi" y "yaio/ bizi"-"il", encontramos una serie de lexemas verbales según los cuales algún sujeto realiza o padece acciones que encierran una actitud afectivo-anímica, unas veces caracterizada por la suavidad , la dulzura o la alegría, otras por la brusquedad, la ruptura o el temor. En verbos como "bigundu", "munkatu", "barkatu", "erruki", "laztandu", "igurtzi", "berotu", "estutu", "busti", "legortu", "gozatu", etc., o en los casos en que "maite (izan)" expresa inclinación amorosa, **basoak maitea** (NE), y "artu" aproximación cálida, **Ar maitez, otoi, lerregin-arrotza** (BA), se establece una relación de aceptación o entrega afectivamente positiva entre dos o más sujetos. Así, las ramas se han partido al tratar de suavizar la caída del árbol, **Erorkoa bigundu-bearrez autsiak** (ZU); la abuela abraza y acaricia suavemente al biznieto, **Laztan du, pozak zoratzen** (AS); el poeta moja con sus lágrimas los cabellos de la mujer que personifica a la lengua en trance de muerte y la estrecha entre sus brazos, **Adatsa busti diot negarrez / biotza berotu nerearen garrez** (GU); la sombra del bosque seca la frente sudorosa del caminante, **Oial illaun batez legortu didan / bekokia** (BA); el sol besa al bosque, **munkatu du basoa** (NE), etc. El gozo y la exaltación se reflejan en los lexemas verbales "alaitu", "piztu", "yo" en el sentido de tocar un instrumento, "goratu", "onetsi", "gurtu", etc.

Frente a la dulzura y afecto positivo, otros lexemas verbales manifiestan acciones de rechazo, ruptura o torpeza. Entre ellos, aunque no en todos sus casos, "urratu", "beartu", "astindu", "eten", "autsi", "lertu", "yaurti", "egotzi", "bota", "bultza", etc., o el lexema verbal "yo" en **Ark yo ta ik ezin baituk burua geriza** (ZU). El hombre, en su rapacidad, violenta incluso al mismo árbol, **zitalak nai au eratxi** (ZU); a Onuzki se le ha quebrado el hilo que relacionaba o daba coherencia a los pensamientos de su mente, **gogapenak elkar bil-ari**

meeñoa / beñola zaik eten (AG); el corazón del poeta se halla a punto de estallar de dolor en el entierro de la abuela, **ler adi, biotz!** (BI); el abandono y la insensibilidad del poeta y de sus antepasados ha arrinconado la lengua que ahora se encuentra en un estado crítico,**ene ta asaben oarrezak botea...** (GU), etc. El temor aparece en verbos como "izutu", "larritu", "beldurtu", etc.

Esta oposición se prolonga en los verbos que expresan acciones de liberación, "yare", "askatu", y en verbos que indican acciones encaminadas a eliminar la libertad, "lotu", "atzitu", "atxilotu", "ukatu", etc.

4.- LA DENSIDAD EXPRESIVA

4.1. ELIPSIS Y CONDENSACIÓN

En la poesía de Lizardi, la elipsis y la flexibilidad frástica, en sus diversos aspectos, al eliminar elementos accesorios, acercar lexemas y colmar vacíos léxicos, además de originar concisión sintáctica, son factores que producen ya un cierto grado de densidad semántica susceptible de ser completada por medio de un léxico de significado original y condensado. A su vez, el léxico, gracias a recursos como la composición, la derivación precisa o la búsqueda de palabras no gastadas, renovadas, "plenamente sabrosas" (Kaz,236), confiere a los poemas un peso semántico notable que halla en la sintaxis elíptica y en la variación de las estructuras de la frase un apoyo apropiado. Sintaxis y léxico se apuntalan recíprocamente.

Decir que la elipsis es un recurso dominante en la sintaxis poética lizardiana no significa que no se encuentren en sus poemas, sobre todo en los más tempranos, componentes de relleno cuya pertinencia resulta al menos dudosa. En el poema narrativo OI, por ejemplo, se advierte una acumulación de términos de enlace, palabras comodín, "ta", "baña", "orde", "alegia", "beraz", "nonbait", "beintzat", "arren", etc., que no hallamos, en tal proporción, en poemas posteriores. Sin embargo, fuera de estas excepciones, la elipsis domina ampliamente en el poemario y sus manipulaciones tienen como objetivo conferir densidad al verso; al romper la linealidad habitual, configurar disposiciones sintácticas no esperadas o sorprender por su concisión, aporta aspectos significativos renovados. Hemos recogido ejemplos suficientes en la primera parte de este capítulo y no insistimos en ello.

A la elipsis y flexibilidad sintácticas, susceptibles de crear y basar densidad semántica, se añade otro factor directamente orientado hacia la condensación: el léxico concentrado. La densidad semántica adquiere verdadera relevancia cuando a la producida por la sintaxis se acumula la aportada por los lexemas. Si los lexemas puestos en contacto estrecho por la elipsis son de contenido huero, anodino, la densidad significativa no alcanza cotas elevadas; si a la elipsis se une un léxico compacto, de semántica espesa, el resultado es un verso sólido y consistente, caracterizado por su "concentración" (Kaz,360) y por su "fuerza expresiva" (Kaz,311).

En Biotz-begietan hallamos numerosos versos en los que se entrelazan elipsis y densidad léxica, versos en los que todas las palabras son necesarias y en los que cada vocablo acarrea sentido abundante. Entre las muchas que se pueden citar,sirvan de ejemplo estas líneas poéticas:

Sagasti solla lotan,
abar makur naaspil;
zelaiek, orbelpean,
ametsetan Orril (IZ)

Iri nagusi, giza-erlauntza:
zorapenezko aruntz-onuntza,
sumabearra, yakintza,
sal-eros ekurugaitza,
gure elkar-indarrak itzuli bitza! (EU)

Sakoneko lañoz gora
tontorrak elurrez:
itsasoa iduri,
ametsezko ontziez. (BIZ)

La densidad del léxico del poemario queda patente en numerosos aspectos. Lizardi inserta en sus poemas lexemas que

ya de por sí poseen un alto valor significativo. Muchos de ellos, sin llegar a ser de difícil comprensión, son palabras selectas, elegantes, sustanciosas, escogidas, no ordinarias o banales. Aparecen nombres como "abaro", "zorna", "lillura", "gallur", "oian", "yasa", "ele", "oial", "dirdai", "zitu", "laztan", "geriza", "inguma", "udalen", "babes", "malko", "lor", "enara", "gezi", "arbazta", "lits", "errai", "pipil", "leotz", "adats", "mintzo", "urrats", etc.; adjetivos como "izun", "zoli", "koldar", "lerden", "naro", "sotil", "arrai", "oztin", "bena", "zeken", "nabar", "yori", "anker", "zarpil", etc.; verbos como "malgutu", "murgildu", "munkatu", "oretu", "abaildu", "izeki", "yaulki", "ozendu", "eultzitu", "ezetu", "unatu", "aier (izan)", "irrikatu", "marduldu", etc.

La abundante composición intensifica esta densidad al reunir estrechamente dos o más lexemas, originando compuestos como "besalagun", "urlo" , "begibil", "sortoge", "mendigain", "giza-erlauntza", "itxaro-kabi", "beltz-ikusbera", "Yainko-muño-gain", etc. La precisión del léxico viene dada por el oportuno uso de la derivación, que permite al poeta, a partir de lexemas básicos,componer otros derivados que sirven para expresar con mayor propiedad y concisión nuevas realidades como "ugartedi", "bidazti", "loredi", "munka", "izozpe", "zorakortasun", "urtezu", "begikun", "illedi", "ibilgo", etc. Esta precisión, rasgo relevante del léxico lizardiano, es perceptible no solamente a través de la derivación, por medio de la cual distingue claramente, por ejemplo, "oroipen" (AS), "oroimen" (AG) y "oroigarri" (ON), o "ederki" (BA), "edermen" (EU) y "edergarri" (ZU), sino también en el uso diversificado y ajustado de las palabras, como "aide" y "aize",

bidazti-begiek sarri
aidean baso ta iturri (EU)

ez al-datortzu, uluka,
aize erruki-eza? (BI)

o en el empleo de las palabras en sentido original, diríamos etimológico, como cuando en ZU inserta "gorabera", "bizkor" u "onginai". "Gorabera" no significa simplemente alteración, incidencia, trastorno, sino altibajo en el sentido más hondo y propio, pues se refiere a la vida del ser humano, que en unas primeras etapas asciende, "gora-", para en los años finales de su vida descender, "-bera", **Azpian duk ikusi aren gorabera**, es decir, en un sentido pleno, todo el proceso de crecimiento y mengua de una vida entera. "Bizkor", en **Zuaitza bizkor beti ere zedukan Yaun onak**, no significa simplemente ágil, vigoroso, enérgico, sino en un sentido más denso y total, poseedor de la vida, pleno de vida. "Onginai" expresa inmejorablemente la actitud del árbol que en toda su existencia solamente ha buscado el bien de todos los que se le han acercado.

Condensación léxico-semántica hemos descubierto también en la ausencia de sinonimia contigua. La hemos subrayado en el nombre y en el adjetivo, y otro tanto podemos afirmar respecto al verbo. También dentro de esta categoría, como en la del nombre o en la del adjetivo, recogemos algún verso en el que se comprueba una oposición verbal seguida, sea por ejemplo este verso del poema BI en el que el contraste corresponde a la vez al adjetivo y al verbo,

zaarrak yoan, berriak etorri

pero no encontramos sinonimia verbal contigua. La falta de equivalencia o semejanza de significados en lexemas contiguos implica que el verso se caracteriza por una acumulación semántica progresiva. A la ausencia de sinonimia como factor de densidad semántica hay que añadir la notable variación léxica comprobada en el poemario. Frente a una concentración de las altas frecuencias en un número limitado de nombres, adjetivos y verbos que se reiteran, hallamos una gran mayoría de lexemas de baja frecuencia; la mayor parte de ellos aparecen una o dos veces.

4.2. RIESGO DE OSCURIDAD

En una poesía que no intenta ser hermética, impenetrable, que aunque no trata de ser fácil tampoco busca la incoherencia, el enigma, ni penetra por las vías del surrealismo, la reunión de la elipsis y de la densidad corre el riesgo de desembocar en una ininteligibilidad no pretendida.

Se ha dicho que la poesía de Lizardi es de difícil comprensión (1). Probarlo exigiría un análisis de su recepción tanto en la época de su publicación como en épocas posteriores, hasta hoy, estudiando las condiciones y el resultado de su lectura en función de los tipos de lectores, según sus capacidades lingüísticas, aptitudes poéticas y hábitos comprensivos en general. Considerada desde el punto de vista del receptor actual, la poesía de Lizardi, tomada en su conjunto, sí encierra, incluso para el lector alfabetizado, un cierto grado de dificultad. El escollo, sin embargo, es salvable; los poemas son accesibles. Queremos decir que, dejando de lado el nivel de la imagen, el símbolo, la connotación, no resulta excesivamente arduo entenderla en un primer nivel denotativo, digamos, literal. Cabe hablar más bien de puntos de dificultad, zonas limitadas de oscuridad que varían de poema a poema según el tono y la construcción de la composición.

Un primer factor susceptible de obstaculizar la comprensión es la elipsis. La supresión de elementos puede generar oscuridad, trabajo, en el proceso comprensivo. Así, en versos como

---

(1) Así, por ejemplo, la afirmación de X. Lete: "Eta alde horretatik begiratuta, haren poesia zail da. Zail da, hizkuntza sintetizatu, landu, osatu, berritxuratu baten bitartez espresatzen delako; batez ere aberastasuna, eta xehetasun guztien parekotasun plastikoa aurkitzen saiatzen zelako." X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi, op. cit., p. 21.

bidazti begiek sarri
aidean baso ta iturri:
bertarañokoan ondarra gorri! (EU)

el obstáculo puede ser debido a que el poeta ha reducido al mínimo la idea que de forma más amplia significa que "bidaztiaren begiek, sarritan, aidean baso eta iturriak ikustea uste izaten dute, baña bertaraño iristean ondar gorria besterik ez dute aurkitzen". Otro tanto, por ejemplo, en el verso **Ari beltz oker naasi sareak** (SA), que correspondería a "Ari beltz, oker eta naasiz egindako sareak".

El orden de la frase constituye a veces otro motivo de dificultad, ya que, pongamos por caso, los versos

su itzalitzako zaarra gar gorri
dabil da biur-naiean (AS)

(...) **aurtzaroko**
lurrak irentsi-lagunak... (AS)

dispuestos de otro modo serían más fáciles de comprender : "itzalitzako su zaarra gar gorri biur-naiean dabil da", "lurrak irentsi(tako) aurtzaroko lagunak". Otras veces, no es el orden en sí mismo sino el uso de construcciones sintácticas poco habituales, trabajadas con precisión, cinceladas a detalle: **ari ainbat ik emanik etzegok iñun iñor** (ZU).

El léxico es también,en ocasiones,origen de dificultades comprensivas. El uso de algún purismo, "bultzi", "yaupaleme",etc., o de varios verbos o formas sintéticas poco usuales, "dadat", "bebilt", etc., pero sobre todo la inserción de palabras pertenecientes a un léxico escogido, crea en el lector de capacidad receptora medianamente trabajada momentos de trabazón. Así, términos como "bena", "ekurugaitz", "irraka", "iraduz", "zurubi", "leotz", "urgun", "azkai", "peitu", "aier

(izan)", etc. Cada lexema, por otro lado, puede ser por separado de fácil comprensión, pero unido a otro u otros lexemas por la composición o por la construcción de la frase, viene a constituir segmentos cuyo significado llega a escapar al lector, bien por la elipsis operada, bien por la dificultad en captar el sentido que el poeta ha querido dar a la unión de los lexemas: **goiz-yardun** (BA), **Leen-min** (ON), **garai-larre** (IZ), **Ego-begi** (BA), **Il-zaarki** (GU), etc. La forma de algunas palabras, la ausencia de sinonimia contigua y otros factores, contribuyen a crear dificultad.

Consideramos, con todo, que cada uno de estos factores por sí solo, aislado, no constituye un obstáculo excesivo para la comprensión; se da verdadera dificultad cuando varios de ellos coinciden en un mismo verso o grupo de versos. La relativa oscuridad de ciertos puntos del poemario no proviene del orden de la frase, de la composición o de la densidad léxica, sino, sobre todo, de la unión en un mismo segmento poético de varios de estos factores ligados entre sí. Tomemos el verso **Atozte erregingai begizkoak zora!** (GU). El léxico no encierra gran dificultad, aunque "erregingai" y "begizko" requieren un conocimiento más que común del vocabulario y de la composición. Si el verso no presentase ningún otro obstáculo su comprensión resultaría en cierto modo asequible; pero a la precisión léxica se añade por una parte la elipsis sintáctica y por otra el orden inusual de las palabras, de forma que un verso que en el nivel léxico podría ser inteligible, queda complicado por la supresión de elementos y la alteración de la disposición habitual de la frase. En un orden más corriente, y completando las elisiones formaríamos una frase, no ya un verso, como "Atozte (gogora) begizkoak zora(tu dituen) erregingai(ak)!". En el verso **goriak astundu-tantai arrizko** (BA), por ejemplo, al léxico no habitual, "gori", "tantai", se vuelve a añadir la elipsis y la alteración del orden normal; si explicitamos y ordenamos los componentes, "(bero) goriak astundu (duen) arrizko tantai(a)", se facilita la comprensión y, claro es, se destruye el verso. Otro tanto podemos decir del segmen-

to **argizko auts-irakin- / antzean** (XA), "iraki(te)n (dagoen) argizko auts(aren) antzean", y de otros muchos en los que se concentran varios factores que crean zonas de oscuridad en los poemas. Esta dificultad, con todo, no es determinante, definitiva; una lectura atenta, cuidada,la reduce notablemente.

En varias ocasiones la dificultad de comprensión se extiende a varios versos . Tomemos, por ejemplo, las estrofas octava y décima del poema SA. En la primera de ellas,

> **Bego tximirriten egaketa;**
> **beude marrubi-loreak, eta**
> **irusta-salla ere bego:**
> **dantzari-talde, Baco'tiarrak,**
> **naaspil zoroan zuti-baldarrak,**
> **esku goituan ontzia ardo...**

las tres primeras líneas son relativamente asequibles, sin embargo, las tres restantes requieren alguna explicación, ya que al juego imaginativo se añaden diversos procedimientos elípticos, entre ellos la composición y la aposición. En el nivel léxico hay que comprender en qué sentido se inserta **goituan** y el significado de la composición **zuti-baldarrak**. La elipsis se inicia ya en los dos puntos finales del tercer verso, donde se suprime un copulativo identificador de **irusta-salla** y **dantzari-talde** con su correspondiente expansión subsiguiente, "irusta-salla dantzari-talde(a) (da)"; hay que descubrir que los dos puntos son el eje de una metáfora aposicional por la que el trébol queda personificado como grupo de danzantes báquicos que en confuso desorden danzan manteniendo en la mano alzada copas de vino rojo. La parte imaginaria de la metáfora se compone de sucesivas aposiciones o frases explicativas de la respectiva anterior, entre las que se suprimen posibles partículas o verbos de enlace como, por ejemplo, "au da", "diranak/dabiltzala", "dutelarik", etc. Estos factores apremian al lector y le exigen una lectura reflexiva, realizada por conexión de segmentos.

La primera parte de la estrofa décima,

Txuriaz naasi, pipil gurien,
ler-gabe-lore zabal-zorien
gorrixka, nabari duk sarri,
odol-tantoak antzo...(...)

requiere para su comprensión conocer la coloración de las flores del manzano, blanco, **txuriaz**, mezclado con tonos rojizos, **gorrixka**, y, por otro lado, suplir las elipsis operadas por el poeta. El segundo verso es una acumulación yuxtapuesta de dos compuestos que expresan cualidades de **lore**, flores que se hallan sin reventar pero a punto de abrirse; **gorrixka** es el nombre que, en posición de encabalgamiento, determina a los dos complementos nominales, el del primer verso y el del segundo, es decir, "pipil gurien (gorrixka)", "ler-gabe-lore zabal-zorien / gorrixka". Es necesario además comprender el significado de **pipil gurien** y deshacer la ambigüedad de la forma verbal **nabari duk**, ya deshecha por el propio poeta con la coma, que puede ser forma "Nor", siendo **gorrixka** el sujeto, o, siguiendo la traducción, "muestras", forma "Nor-Nork", en cuyo caso el sujeto es el manzanal y **gorrixka** el objeto directo, mostrado por el manzanal. Son algunos de los obstáculos a salvar con el fin de obtener la comprensión literal de estas líneas.

4.3. EL POEMA "AGUR!"

En la composición AG hallamos un claro ejemplo de aplicación de la flexibilidad sintáctica y búsqueda de densidad y precisión semánticas. Los procedimientos elípticos, el orden de la frase y la condensación léxica originan dificultades en la comprensión de varios segmentos concretos que, si bien no impiden una aproximación al poema en su globalidad, sí

suponen obstáculos que es preciso remover si se pretende obtener una interpretación suficientemente segura y válida.

El poeta, en un tono profundamente entrañable y dramático, se dirige por medio de un conmovedor apóstrofe a su amigo Onuzki, cuya mente y corazón se hallan oscurecidos y perturbados por la pérdida de la razón. Divide gráficamente el poema en dos partes, en la primera de las cuales, tras presentar a Onuzki en sus nobles cualidades, constata la ruptura operada en su entendimiento e imaginación, y describe su estado enajenado; en la segunda, ante esta dolorosa situación, trata de acercarse, introducirse en su mente y corazón para despertarlos, iluminarlos, y acaba manifestando su deseo de que si en esta vida no es posible esa recuperación, pueda al menos abrazarlo entre suaves lágrimas en la otra.

La presentación de Onuzki se realiza por medio de una construcción invocativa, yuxtaposición de sintagmas nominales y adjetivos acumulados, en la cual ya se advierte el uso de la elipsis, supresión o no uso de verbos copulativos. Esta estructura elíptica se prolonga en las siguientes estrofas en vocativos y aposiciones como"**lagun biotz-bera**","**Adiskide laztan, eun bider gaxoa**", "**Adi-yauregia!**", "**Yaun errukiorra**" y "**Yaun**". En este primer enlace de sintagmas, destaca por su concisión y condensación **ederrak su-bera**, con nominalización esencializadora del adjetivo "eder" y concentración semántica en el compuesto "su-bera", que expresa la tendencia innata de Onuzki hacia el entusiasmo ante la belleza, o como el poeta traduce en la versión castellana, "propenso al entusiasmo que la belleza inspira"; la misma traducción es señal clara de la concentración intentada en el sintagma en euskara, muchísimo más breve y no tan explícito.

Tras caracterizar al amigo como infortunado, bondadoso y sensible a la belleza, el poeta pasa a describir su desgraciada situación. El desarrollo del tema, la locura, exi-

ge la utilización de conceptos referentes a la actividad intelectiva y volitiva, términos pertenecientes a un cierto vocabulario técnico, y para ello Lizardi recurre con profusión a la composición y a la derivación. La composición, además de su efecto elíptico, origina acumulación de lexemas en unidades cuyo sentido cuesta a veces precisar: "elkar-ordain", "adi-muga", "aruntz-erbeste", "bil-ari", "adi-yauregi", "ega-baldar", "lurrera-bearka", "beltz-ikusbera". Todos los compuestos están al servicio de una descripción apropiada, precisa, del estado alienado de Onuzki. Destacan por su particular densidad y complejidad el verso **adi-mugaz aruntz-erbeste itzalera**, en el que cuatro lexemas, reunidos elípticamente en dos compuestos, expresan el alejamiento del amigo al oscuro desierto situado más allá de la frontera de la razón, y la utilización del componente "bera", signo de la bondad y de las tendencias profundas del sujeto. El verso **gogapenak elkar bil-ari meeñoa**, así mismo, formado enteramente por lexemas plenos y enlazado elípticamente, "gogapenak elkar(rekin) bil(tzen dituen) ari meeñoa", es otro ejemplo de densidad y concisión. En los límites de la composición léxica se sitúa también "-kide", nuevo elemento afectivo y unitivo, componente de los lexemas "adiskide", dos veces, y, en la segunda parte, "yakide", reveladores de la unión existente entre Onuzki y el poeta. La composición así sirve a la precisión conceptual de las realidades intelectivo-volitivas, a la descripción de la ruptura operada en la mente, y a la configuración de los aspectos afectivos.

También la derivación contribuye a la exactitud de los conceptos: facultades como "oroimen", "irudipen", y actos del entendimiento, "gogapenak". El sufijo "-ka" participa en la conformación de la isotopía "privación", privación de felicidad y salud mental, que se halla articulada sobre lexemas como "uka", "ez eskein", "itzal", "erbeste", "berdiñaka", "elduka", etc., y los construidos con "-gabe", como "zorigabe",

que en la segunda parte adquiere un nuevo desarrollo. Los aspectos negativos, carencia, desgracia, confusión, torpeza, oscuridad, dominan en esta primera.

A la elipsis, a la densidad de los lexemas compuestos, acentuando la dificultad de la comprensión, se añade la longitud de la frase, que, a veces, se halla construida según un orden algo inusual. Es el caso de los dos grupos de versos:

Elkar-ordañaren ezti berdiñaka
bein ta berriz uka maitasunak baitik,
t'ez eskein bizitzak beazuna baizik

bañan, ega-baldar baitabil txoria
lurrera-bearka zauri doanean,
orren antzo zian ark oi, maizenean.

Estas manipulaciones sintácticas son debidas, entre otras razones, a la estructura del verso. Lizardi ha escogido para este poema un verso de doce sílabas que le permite desarrollar su pensamiento efusivo con desahogo e insertar compuestos con mayor comodidad. Es una construcción apropiada para un tema denso, introspectivo, en cierto modo técnico, a la vez que reflexivo y afectivo. Pero, por otra parte, caso único en Biotz-begietan, utiliza la cesura (6+6) en todos los versos de la composición, con lo cual esa libertad de desarrollo queda en cierta medida constreñida; para solventar esta limitación recurre a variaciones en el orden de la frase. Este recurso a la cesura, sin embargo, no parece gratuito. Consideramos que, concretamente en este poema, el hecho de haber adoptado como estructura métrica la división de todos los versos en dos segmentos, en dos mitades, está en relación íntima con la ruptura experimentada en la personalidad de Onuzki. La partición del verso corre paralela a la escisión sufrida en su mente y corazón. Onuzki se ha alejado, **aldegiña aiz urrun**, ha traspasado la frontera de la razón, **adi-mugaz aruntz-**. El hilo

sutil que unía sus pensamientos se ha quebrado y, en este sentido, son reveladores los versos

gogapenak elkar bil-ari meeñoa
beñola zaik eten... Adi-yauregia!

construidos de tal modo que al significado de la frase se une la forma métrica del verso, ya que "eten", el lexema que expresa la ruptura, coincide exactamente con la cesura, la escisión métrica del verso. Forma gráfica, estructura métrica, sintaxis y léxico se acoplan íntimamente en un verso que imprime sentido al poema.

En esta primera parte del poema, el léxico, sobre todo el adjetival, configura una isotopía positiva y otra negativa que vuelven a descubrir la situación alienada, escindida, como el verso, de Onuzki. Adjetivos como "kuttun", "zabal", "laztan", "biotz-bera", "giar", "yori" o "su-bera", nos muestran cualidades luminosas, excelentes, de su persona; "zorigabe", "gaxo", "beltz-ikusbera", "izukoi", "urduri", "mikatz", "itzal", "baldar", "zauri" o "eri", nos indican directa o indirectamente aspectos dolorosos de su situación. Si tenemos en cuenta lexemas nominales como "gau", "naasi", "erbeste", etc., o verbales como "eten", "aldegin", etc., vemos que, al menos en esta primera parte, el poeta nos presenta un cuadro en el que, aunque tratado con ternura y sincera amistad, domina la negatividad. La situación de Onuzki es lastimosa, hasta el punto de que lexemas como "maitasun", "bizitza" u "odol", que en el poemario funcionan, en general, con sentido positivo, aquí se cargan de valencias negativas; la vida y el amor niegan sus dones a Onuzki y no le ofrecen más que amargura y falta de correspondencia.

Al comienzo de la segunda parte, el poeta vuelve a insistir en la privación y oscuridad en que se halla sumido Onuzki. De nuevo, la composición sirve de recurso condensador,

"gaztetzaro-ogi", "yakide", "onginai", y alcanza su cima en el verso **Gaberik gabēen-gaupean bai-ago.** Aquí, a la cesura y a la aliteración Gaberik-gabeen-gaupean-ago, se agrega la concentración semántica acumulada en el juego de palabras basado en la paronomasia "gabe"-"gau", por la cual el poeta, utilizando la imagen de la noche como reino de las tinieblas y de la carencia total, ve a su amigo situado en la noche de la mayor de las privaciones, inmerso en la privación absoluta. Además, ya no es sólo la mente la que se halla dislocada; el corazón también está como muerto, ya que no es capaz de apreciar el afecto, la ternura, del amigo.

Tras esta constatación, particularmente dolorosa, pues afecta directamente a la relación afectiva existente entre Onuzki y el poeta, brota un grito anhelante, **ai, nik aal-ba'nezaik**, por el que se expresa el profundo deseo de llegar al corazón y mente del amigo para resucitarlos e iluminarlos. "Aal", reiterado cinco veces explicitamente, con un sentido de "ojalá" y "poder", condensa la postura del poeta que no se resigna a abandonar a Onuzki para siempre en medio de la oscuridad y la muerte. Una vez más, la composición, al conformar versos de alta condensación semántica como **ta itzal-yauregian giz-argia izetu!** o **lauso-eziñezko adiaren yabe**, las formas verbales concentradas, rigurosamente seleccionadas,"**zizukean**", "**aal-nezake**", "**aal-bezat**", "**aal-ba'nezaik**", "**aal-ba'ledi**", y construcciones sintácticas cuidadosamente medidas, **beste iñon ez ainbat negarra dan emez!**, originan estrofas densas, cuya lectura e interpretación exigen no poca atención. En la última estrofa, al cierre del poema, **Ezin aal-ba'ledi** sugiere ya una cierta aceptación momentánea de la situación, pero el anhelo revitalizador sigue vivo y surgen nuevas peticiones que se enlazan con el copulativo "ta" de forma acumulada y apremiante.

El poema, debido a la acumulación de los factores señalados, no es de fácil recepción. Los conceptos se apiñan de forma continuada y el discurso sintáctico sigue a veces una

trayectoria sinuosa. Si, como afirma Mujika, este poema es "Idazkeraz aurrekoak baino gaitzagoa eta kontzeptualagoa" (1), por otra parte constituye un notable intento de penetración en un tema delicado y complejo, un ensayo de descripción de una mente y corazón nublados, situados más allá de las fronteras de la razón. Varias imágenes, de las cuales nos ocuparemos en el capítulo siguiente, y una serie de oposiciones como "ezti"-"beazuna", "elkar"-"eten", "illeraño"-"biztu", "itzal"-"argia izetu", etc., nos acercan a la dramática ruptura operada en la mente del enfermo. "Yabe", palabra clave en el poema, nos resume de modo sintetizado el estado actual y futuro, doloroso uno, confiadamente luminoso el otro, de Onuzki; la noche y la confusión son dueñas ahora de su entendimiento, **yabe dituk**, pero se espera que en la Patria de la Luz él será poseedor de una mente libre de tinieblas, **lauso-eziñezko adiaren yabe**, será finalmente dueño de sí mismo.

4.4. INTEGRACIÓN DE ISOTOPÍAS

Cerramos este recorrido a través del léxico del poemario destacando y entrelazando algunas de las isotopías más relevantes que, por separado, hemos recogido en cada una de las tres categorías gramaticales analizadas, nombre, adjetivo y verbo. Las tres grandes isotopías señaladas en el adjetivo constituyen una base válida para esta articulación léxica intercategorial. La mayoría de los conjuntos léxicos configurados en el nombre y en el verbo se acoplan a ellas sin dificultad. Hecha esta coordinación, la completamos con otras isotopías obtenidas sobre todo a partir de lexemas nominales y verbales.

---

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, p. 160.

1) Situamos en primer plano la isotopía correspondiente al nacimiento, desarrollo, plenitud y expansión de la vida. El léxico rezuma vida, vida de la naturaleza, del ser humano, de la lengua, de la patria, vida vivida y vida deseada. Entre las entidades hemos subrayado "bizi/bizitza", cualidad o energía activa, "indar", "kemen", "men", fuerza revitalizadora, y entre las acciones, "bizi (izan)", apuntando que es el brote de la vida el aspecto más relevante. Este surgimiento vital aparece en actos sustancializados como "erditze", "berbizte", en adjetivos como "zabal", "berri", "gazte", "erne", "bizkor", "giar", etc., y en la larga serie de verbos "sortu", "yaio", "erne", "zuzpertu", "yaulki", "esnatu", etc. La vida se manifiesta abundantemente en seres pertenecientes al mundo de la naturaleza, como "lur", tierra generadora de fruto; "eguzki", fuente de energía y luz; "argi", señal y expresión de vida; "zuaitz"/"sagasti", vivificado interiormente por la savia joven y nueva; "egun", "baratza", etc., o las estaciones del año interpretadas como remanso, brote, madurez y esperanza o presagio de vida. La abundancia y plenitud vitales se exteriorizan en adjetivos como "gizen", "guri", "yori", "naro", etc.; "eder", calificativo de la excelencia de la vida; "zaar", que se convierte en paso hacia una nueva vida; en numerosos usos cromáticos de "gorri", "odol", "ardo", insertados en contextos vitales; en sufijos de posesión o abundancia como "-tsu", "-te", "-di", "-dun"; y en verbos que expresan progreso, mejora, al modo de "ugaldu", "ornitu", "landu", "ondu" o "yantzi", este último síntoma de vida y a la vez de belleza.

El aspecto opuesto a la vida, su negación, escasez o destrucción, es más reducido. Viene expresado por adjetivos de exigüidad o carencia, "estu", "soil", "uts", "bakar", "ximel", etc., de color como "zuri", pero sobre todo por lexemas nominales y verbales. Entre los nombres, "eriotza", "gau", "illun", "azken", etc., o "tximirrita/tximeleta", casi siempre insertado en contextos de fragilidad o muerte, y entre los verbos, "il", "zaartu", "auldu", "itzali", "galdu" o "peitu". Los su-

fijos "-gabe", en algunos de sus usos, "-ka", "-eza", y el prefijo "ez-", refuerzan esta privación de la vida.

2) En segundo lugar, la isotopía relativa a la dulzura gozosa, la suavidad tierna. "Biotz" es la entidad sede de estas sensaciones y sentimientos íntimos que se manifiestan en lexemas nominales como "barre", "poz", "bake", "osasun", "atseden", "laztan", "babes", "yolas", "lagun", "zorun", "itzal", etc.; en adjetivos portadores de cualidades afines, "gozo", "ezti", "eme", "laztan", "epel", "leun", "maite", "zoragarri", "eder", "garbi", etc., e incluso, de nuevo, el mismo "zaar", expresando ternura, afecto o fidelidad. Son también numerosos los lexemas verbales que indican suave aproximación, dulce contacto, "bigundu", "errukitu", "barkatu", "munkatu", "legortu", "busti", "igurtzi", etc., y "etorri", por medio del cual el poeta requiere cálidamente el acercamiento de algo o alguien capaz de aliviar su existencia. Los sufijos "-bera", "-kide", "-txo", "-ño", conforman un conjunto derivativo ajustado a esta isotopía.

La presencia de la tristeza, la aspereza y el dolor, la otra cara de la isotopía, es notable en el nivel léxico. No faltan realidades penosas como "negar", "neke", "oñaze", "atsekabe", "ondamendi", "arantza", "zauri", "arazo", "gaitz",etc., y "gau" vale sobre todo para indicar frío, rigor, tinieblas y muerte. Las acciones de rechazo y ruptura se expresan en "urratu", "eten", "autsi", "yaurti", "egotzi", etc., y abundan adjetivos como "gaxo", "negargarri", "errukarri", "eri", etc., o "min", "otz", "gogor", "samin", "latz", "anker", etc.; "luze", habitualmente, refuerza la duración de la desazón, y el color "beltz" comunica dolor, abandono y pena.

3) En la configuración de la tercera isotopía positiva, belleza, hermosura, excelencia, participan también lexemas de las tres categorías. Así como "biotz" viene a ser el órgano del sentimiento afectivo, "begi" se presenta como el órgano

destinado a la captación de la belleza. Los ojos descubren la hermosura de los seres y su acción se expresa por medio del verbo "ikusi", de "so (egin)", "begira(tu)" e incluso a través de "egon" o "gelditu", como acciones o estados propios para la contemplación. Así mismo, verbos o locuciones verbales de sentido intelectivo-imaginativo como "uste (izan)", "zalantza (izan)", y sobre todo "iduri(tu)", se refieren a menudo a realidades impregnadas de belleza. La mirada busca y descubre la belleza sobre todo en la naturaleza; algunos de sus elementos, además de ser origen de vida y lugar o fuente de gozo, son hermosos, excelentes, en sí mismos, "lur", "eguzki", "baso", "itsaso", "zeru", "lore", "sagasti", "itzal", etc., y en particular "udaberri" que se viste, "yantzi", de luminoso lienzo azul. Numerosos adjetivos, repetidos con frecuencia, contribuyen a resaltar con sus calificaciones la belleza de estas entidades naturales, "eder", "zoragarri", "lerden", "bikain", "garbi", etc., y los colores "zuri", "urdin" y "urre" las revisten de hermosura.

Significativamente, apenas hay rastros de fealdad o de ruindad, negaciones de belleza y excelencia, en el poemario. Solamente algún adjetivo que indica desequilibrio, "zoro", "ero", "mozkor", etc., reflexiones pesimistas sobre la torpeza y mezquindad del ser humano, "gizontxo", "zital", "baldar", etc., y poco más.

4) A estas tres isotopías se pueden añadir otras configuradas básicamente a partir de lexemas nominales y verbales. El deseo, actitud central en el poemario, deseo de vida, de gozo, de belleza, aparece reiterado en varios lexemas. "Biotz" constituye el centro volitivo de este deseo que se manifiesta a través de términos que funcionan tanto en forma de nombre, "nai", "bear", "amets", "egarri", como en construcciones verbales perifrásticas, "nai (izan)", "bear (izan)","amets (egin)", "egarri (izan)"; en lexemas nominales como "gura", "itxaro", "min", "asmo", "irrika", "gose", "yoran", etc., y en

lexemas verbales como "gogo (izan)", "maite (izan)", "deitu", "eskatu", "aier (izan)", etc. El deseo llega a colmarse a veces, "bete", "ase", y en otras se desgarra en la tensión "ezin (izan)"-"aal (izan)". Sufijos como "-zale", "-bera" o "-kor", presentan también rasgos volitivos afines a esta isotopía.

5) En el plano espacial, consideramos también relevante la isotopía basada en la ascensión y la altura, representadas en los nombres "goi", "gain", "mendi", etc., y en los verbos "igo", "eraiki", "yaiki", etc., que hallan su oposición en la isotopía ordenada alrededor del movimiento de descenso, patente en nombres como "bee", "ondo", y en verbos como "yetxi", "erori", "amildu" o "yausi". Junto a esta isotopía se sitúa el aspecto o motivo religioso presente en varios poemas y explicitado en lexemas como "Yaun", "Yainko", "Yaungoiko" o "igo", verbo éste que la mayoría de las veces indica ascensión al cielo.

6) Por último, subrayamos el eje temporal "leen"-"orain"-"gero", que ligado al tema de la patria, de la lengua o de la vida humana, en general, encierra un sentido de resurgimiento, de enraizamiento en los orígenes, de continuación vital ininterrumpida.

El léxico, por lo tanto, ha constituido otra entrada privilegiada abierta hacia el núcleo poético de Biotz-begietan. Franqueada, en capítulos posteriores, debemos recorrer los caminos pragmáticos y semánticos que se nos ofrecen al análisis.

C A P Í T U L O III

ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO: ENUNCIACIÓN Y PRAGMÁTICA

0.- INTRODUCCIÓN

En los dos primeros capítulos de nuestro trabajo hemos analizado en particular el material, los componentes, los signos fónicos, morfosintácticos y léxicos que el poeta utiliza para la composición de sus poemas; hemos considerado los elementos verbales del texto en sí mismos y los unos en relación con los otros, desde una perspectiva preferentemente inmanente. Hasta aquí hemos caminado de la mano de una poética lingüística atenta ante todo al código de la lengua y, aunque en apartados como el del ritmo psíquico o el del léxico, puesto que los planos se entrecruzan, hemos avanzado aspectos del sentido global del poemario, nuestro interés, en general, se ha centrado sobre todo en los rasgos lingüístico-formales del texto poético.

Pero el lenguaje no es mera masa verbal, objeto formal neutro, repertorio de signos o sistema cerrado de interdependencias internas. Limitarlo a esta dimensión acarrea reducción y pérdida de valores significativos. El lenguaje es también discurso, enunciación, la lengua puesta en funcionamiento (1); tras el acto enunciativo, la lengua queda efectuada en una instancia de discurso, para nuestro caso, de discurso literario.

Por ello, en una operación de extensión semiótica, pasamos a analizar los aspectos enunciativo-pragmáticos del discurso poético plasmado en Biotz-begietan. Abrimos una nueva entrada en el poemario, realizamos una lectura desde la perspectiva de la enunciación y la pragmática. Atendemos principalmente a los sujetos que intervienen, a algunas coordenadas espacio-temporales , a la relación entre poema y rea-

---

(1) É. Benveniste, op. cit., vol. 2, p. 80.

lidad, y a ciertas acciones o actitudes operativas manifestadas por los sujetos.

Estudiamos estos aspectos a través de los marcadores de la enunciación poética en cuanto inscritos en el enunciado. Buscamos huellas lingüísticas de la presencia y actividad de los interlocutores, los procedimientos lingüísticos por los que imprimen su señal en el texto. Estos indicadores constituyen el aparato formal de la enunciación, serie de formas específicas que ponen al locutor en relación constante con su enunciación y que Benveniste agrupa en cuatro conjuntos (1): índices de persona, índices de ostensión, paradigma de las formas temporales y las funciones sintácticas de las que el enunciador se sirve para influir en el alocutario. Nuestro análisis girará en torno a estos indicadores.

---

(1) Cf. ibidem, pp. 81-85.

1.- LA COMUNICACIÓN ENTRE LOS SUJETOS POÉTICOS

1.1. LOS SUJETOS POÉTICOS

Atendiendo a su modo y grado de aparición y participación en el discurso, como paso previo a su estudio, distinguimos en los poemas de Biotz-begietan diferentes tipos de sujeto poético.

Como en toda enunciación, y siempre dentro de su especificidad literaria, concurren un locutor-enunciador y un alocutario-coenunciador, instancias concretas y extratextuales, sujetos empíricos, personas físicas que corresponden al autor histórico y real, Jose Maria Agirre, "Lizardi", realizador efectivo de la enunciación poética escrita, y al receptor o receptores concretos que, bien leyendo el poemario, bien escuchando su recitación o canto, emiten una respuesta atípica, propia del acto de comunicación literaria.

Situados en el enunciado, en el plano textual, el autor real penetra en él como "autor abstracto" o "implícito", es decir, Lizardi que se dice a sí mismo en la obra, su proyección literaria en los poemas, no enunciado explícitamente pero sí insertado en cuanto conciencia estructurante interpretativa. El lector real también se introduce como "lector (o receptor) abstracto" o "implícito", lector postulado por la obra como imagen del receptor o alocutario ideal, capaz de concretar el sentido del texto por su lectura activa.

Además de estas instancias comunes a todas las composiciones del poemario, si recurrimos a la conocida distinción, utilizada en teoría narrativa, entre narración o discurso enunciativo narrativo, e historia u objeto de la narra-

ción, hallamos otras instancias que, en función de su variación y combinación, permiten distribuir los poemas en dos conjuntos diferentes.

Los poemas ZE, AL y XA constituyen tres narraciones en las que el discurso narrativo se halla emitido por un narrador en tercera persona, sujeto de la enunciación narrativa situado extradiegéticamente que expone los acontecimientos y palabras correspondientes a diversos personajes-actores. En estos poemas no hallamos huella alguna directa de un "yo" poético enunciador. En el plano de la historia, son esos personajes-actores los que protagonizan los hechos e intercambian sus discursos dialogando como interlocutores "yo"-"tú" en la historia narrada.

En todos los poemas restantes, aunque sea mínimamente, hallamos siempre la presencia de un "yo" lírico poético que emite o enuncia su discurso. Esta presencia se manifiesta explícitamente a través de los pronombres personales y morfemas verbales de primera persona, e implícitamente en los apóstrofes dirigidos a una segunda persona, que requieren complementariamente un "yo" locutor-emisor de dichos apóstrofes. Por lo tanto, simétricamente a ese "yo" lírico y como nuevo sujeto, en cierto modo coenunciador del discurso, encontramos con notable frecuencia un "tú", plural, variante de poema a poema.

A la par que estos sujetos de la enunciación poética, y ahora ya como sujetos del enunciado, en el plano de la historia correspondiente a estos poemas, los personajes-actores principales, no únicos, son ese "yo" y esos "tú" cuyas voces advertimos en el discurso. El "yo" recoge en su enunciación los acontecimientos vividos o desarrollados por él mismo y por el "tú" al que se dirige el apóstrofe.

Estos dos modelos poético-enunciativos,llamémoslos "poema narrativo en tercera persona" y "poema discursivo del

yo", no se dan siempre en estado puro. En el poema narrativo AL, por ejemplo, la voz del narrador deja la tercera persona y se introduce en varias estrofas dirigiéndose en apóstrofe a diversos personajes del poema:

Negargarria! Leio-ostean itzalia
bizitz-bizitza uan garra!...
Ire eguzkiaren illunabarra!...
Betiko il argi guztia!...

Por otra parte, en ciertos pasajes de los poemas del "yo", se amortigua la presencia de la primera persona y una tercera ocupa su lugar:

Baratz-erdian dut arki
amona: alderoka dator,
begi galduak nora-nai...
Eriotzak dakar besalagun,
bere buruz ezpaita gai.

1.2. EL PROTAGONISMO DEL "YO"

El "yo" es la instancia enunciativa textual que mayor relevancia adquiere en el poemario. Aparece explícitamente en dieciocho poemas, tanto como voz narradora fuente del discurso, como en función de personaje-actor de la historia o hechos transmitidos en dicho discurso. Biotz-begietan es fundamentalmente un conjunto de composiciones poéticas enunciadas por un "yo"; son poemas del "yo", elemento esencial del poemario.

La presencia del "yo" enunciador del discurso se descubre principalmente por medio de varios índices enuncia-

tivo-pragmáticos. La señal más clara y explícita es el pronombre personal de primera persona absoluta y sus formas derivadas, declinadas:

(ta bertan ni) bultzia... (BU)
Aren argibidez ni yabetu (GU)
Nik amestan bezela (ME)
neri, biotzean (NE)
Labur: nere burua (PA)
Ai, ene lor arin au (BI)
enegan, biotz! (BI)
Nigana datoz, naasian... (AS)
Nerekin yaio nun abesmiña (GU)
etc.

Junto a estas formas pronominales, los morfemas verbales son también indicio directo de la constante participación de la primera persona poética como voz-sujeto responsable inmediata del discurso. Son numerosas las construcciones verbales, tanto sintéticas como perifrásticas, en las que el "yo" se halla expresado por los morfemas personales del verbo. Sirvan estos versos como ejemplo de su presencia en los dieciocho poemas:

soñeko zuria... Yauna, ogen egin nuan! (YA)
.....Ames dagit, basoan (OI)
Maite ditut gallurrak (ME)
gaua dut, argia (NE)
narama... Agur (BU)
Egingo nuke, bai (PA)
Yaso dut geldirik... (OT)
ta Argi-Aberrian ikus aal-nezake (AG)
nunbait. Al-dakit nun! (BI)
ezpai-nikek geiago begiaren pozgarria... (ZU)
Basora naiz. An-or (BIZ)
bide-ertz onetan nadin eseri (SA)

Sar naun geldixe, taupaka biotza (BA)
Leenetan ez bezin autsia natza (ON)
nik gogo dudan bezin gartsuki (EU)
Bai-bainun amona xaar bat (AS)
Beetik nator, ibarrak (IZ)
otsaren zakarrez izu-ikara nintzan (GU)

La inserción del "yo" es dominante y permanente a lo largo del poemario. Además de estas señales explícitas encontramos otras que incluyen implícitamente a la primera persona. Entre ellas "gu", tanto en forma de pronombre como de morfema verbal:

Anitz egunez, ez gera alaitu (SA)
Gallurrera igoa dugu Iguzkia (BA)
Gure inguru lurra lurrun-yario (BA)
Gauden, bada, maite, basoan geldi (BA)
uztagun, aldikoz, Euskalerria (EU)
Dagigun-arraun Izotz-errira (EU)
muttiko bat guregana (AS)
damaigun indarra (IZ)
gure Euskalerria (IZ)
Gezal mugagabez bide-ginyoazen (GU)
eusko orok zaitzagu miñen eztigarri (GU)
etc.

También se descubre indirectamente la presencia del "yo" en los repetidos apóstrofes dirigidos a diferentes personas o entidades. Tratar de "tú" a un interlocutor conlleva un "yo" locutor que, además de constituirse a sí mismo en su propia enunciación, constituye a su vez a ese "tú" hacia el que se orienta apelativamente. Así, en los versos apostróficos

Noizdanik, gaixoa,
ez duzu lorerik? (OT)

Yondone goiaingeru
garalle goitarra,
(...)
damaigun indarra. (IZ)

Adiskide laztan, eun bider gaxoa (AG)
ire bizi guztian, txarkeri bat al-duk ager?
(ZU)
etc.

Ausente de las narraciones poéticas de ZE, AL y XA, esta primera persona está presente en los dieciocho poemas del "yo", pero se manifiesta en grado y forma que varía según las diferentes composiciones. En cuanto emisor-conductor del discurso, el "yo" aparece con gran intensidad en la mayoría de dichos poemas, siendo esta intensidad máxima en YA, OI, ME, BU, PA, AG, ZU y GU, en los que la voz dominante es la del "yo", que abarca por entero, o casi por entero, el desarrollo discursivo del poema. En BI, SA, BA, ON, EU y AS, el grado de manifestación del "yo" discursivo es también elevado, pero en ellos la enunciación del discurso se comparte con otra voz en tercera persona,

Bat-batean eten da
bizion ots ori.
Gorputza laga dugu
nunbait. Al-dakit nun! (BI)

que llega a ocupar aun mayor lugar en NE, OT e IZ. Finalmente, en BIZ la aparición del "yo" discursivo se reduce al mínimo: explícitamente en la forma verbal **Basora naiz** e implícitamente en el apóstrofe de la estrofa final. En cuanto a esta tercera persona participante en los poemas del "yo", debemos señalar que aunque, por una parte, oculta a la primera, por otra, se halla insertada en referencia a ella, depende de ese "yo" que es quien la sustenta en realidad. La voz en ter-

cera persona, no siempre, claro está, pero sí concretamente en los poemas discursivos del "yo", es manifestación velada, otro registro de voz, otra forma de manifestación implícita, aun más indirecta, del "yo". Cuando, por ejemplo, en el poema NE, la primera persona asume desde los primeros versos la tarea de la enunciación poética, para inmediatamente pasar a la tercera,

Udaberri, uste-ezik,
arki dut basoan.
Neskatxa da, ta urdiñez
yantzita ziyoan.

el marco enunciativo ha quedado ya establecido en relación al "yo". En el paso de la primera a la tercera, el "yo" pasa de decirse a sí mismo directamente, a decirse narrando hechos de los que es testigo viviente. Son dos caras, una visible y otra invisible, de la misma voz, de la misma instancia enunciativa. En estos poemas del "yo", basta una mínima aparición de la primera persona para que las distintas voces posibles se orienten en relación a ella; el "yo" conduce el discurso declarada o veladamente. A fin de cuentas, la intensidad de aparición más que cuestión de grado es cuestión de manifestación explícita o implícita.

Aunque en todos los poemas hay, al menos, algún rasgo explícito o implícito de la presencia del "yo" discursivo, éste se manifiesta según los poemas de manera diferente. Lo hace de modo casi exclusivamente explícito en los poemas OI y GU, en los que el pronombre y los morfemas verbales de primera persona son los medios de expresión dominantes. En ZU, sin embargo, se muestra de forma meramente implícita, a través del largo apóstrofe dirigido al árbol caído, con una breve aparición explícita del "yo" en la estrofa final del poema. En BIZ e IZ, el modo principal de expresión es aun más indirecto, la tercera persona narrativa derivada del "yo"

discursivo. En los restantes poemas, el "yo" se manifiesta a través de combinaciones diversas de señales explícitas e implícitas: el pronombre y el apóstrofe dominan en BU y AG, los morfemas verbales y el apóstrofe en YA, ME y PA, los morfemas verbales y la tercera persona en NE y ON, el pronombre, los morfemas verbales y la tercera persona en AS, y los morfemas verbales, el apóstrofe y la tercera persona en OT, BI, SA, BA y EU.

También varía la presencia del "yo" como personaje-actor participante en las acciones expuestas en los poemas, variación que no se corresponde de forma paralela a la descrita en el plano del "yo" discursivo. Si bien los poemas del "yo", en general, no alcanzan la densidad narrativa de ZE, AL y XA, sí contienen hechos o eventos de los que la primera persona, además de narrador, es sujeto activo. Los poemas más narrativos, que mayor contenido diegético ofrecen, son OI, BI, EU, AS y GU. En todos el actor principal de los sucesos es el "yo"; él es el actante sujeto que desencadena o pone en marcha el mecanismo de la acción y la mantiene con su presencia dinámica. Es "yo" quien se sumerge en la cama para disfrutar de su calor, soñar y dormir; es "yo" quien asiste al entierro de la abuela y siente el dolor por su muerte; es "yo" quien, en compañía de la lengua, "yo" y "Maiteder", es decir "gu", viaja por el mundo tratando de expresar, verter en el euskara todas las realidades observadas; es "yo" quien penetra en el ahora desnudo huerto de los antepasados, dialoga con la abuela flaqueante y asiste maravillado a la revitalización operada en ambos.

Fuera de estos poemas, la presencia de los aspectos narrativos no es ya tan intensa. En las composiciones NE, BU, OT, SA, BA y ON, descubrimos acciones de búsqueda, movimiento o aproximación, entrada, subida, bajada, etc., pero no llegan a constituir una historia continuada sino, a lo sumo, momentos, jalones que marcan el paso de una situación de contem-

plación, de apóstrofe, de constatación, de descripción, etc., a otra posterior. Acciones como **bira ditut begiak** (NE), **beeko bear goriak / narama** (BU), **urbiltzen natzaio** (OT), **bularra asetuz noan geldi** (SA), **Ser naun geldixe** (BA), **Berriro igo nauzu ene mendira** (ON), etc., no son sino puntos narrativos de engarce entre estados diferentes. El "yo" es el sujeto de muchas de estas acciones, así como de las situaciones mencionadas.

Los segmentos narrativos se reducen aun más en los poemas PA, ZU, BIZ e IZ, y sobre todo en YA, ME y AG. En estos últimos, desaparece prácticamente ya todo vestigio de narración, pero el "yo" sigue siendo, si no el sujeto activo, sí el sujeto testigo que en el mundo comunicado por el contenido del poema observa, contempla, describe, reflexiona o apostrofa.

Esta presencia, podemos decir, constante del "yo" en Biotz-begietan nos da a entender que nos hallamos ante una poesía que es ante todo expresión de un ser individual, de una conciencia única y subsistente en sí misma. Los poemas nos ofrecen realidades, entidades, situaciones, hechos vistos y sentidos todos a partir de un solo sujeto. Todo se halla focalizado desde su perspectiva.

La unicidad del sujeto solamente se rompe en unas pocas ocasiones en las que el "yo" aparece en un "gu" colectivo. Esta ampliación del sujeto, ausente en los primeros poemas, tiene lugar tímidamente en los más tardíos. La extensión del sujeto es limitada y totalmente accidental en BI, donde "gu" corresponde a los asistentes al entierro, **Bakarrik zagoku atean**, y designa a dos seres individuales en BA, el poeta y la sombra del bosque, y en EU, el poeta y la lengua vasca. El pronombre "gu" adquiere un verdadero sentido colectivo en los dos últimos poemas. En IZ, la comunidad vasca, incluyendo al "yo" poético, solicita el favor celestial para

alcanzar sus objetivos, **ire bidez dotoigu**, y es invitada por ese "yo" a cantar con esperanza, **Dabesagun, lagunok**; en GU, apela a la lengua como alivio y liberación de las sujeciones a las que se hallan sometidos sus miembros. Pero, fundamentalmente, Biotz-begietan es un poemario construido a partir de las vivencias de un "yo" singular que hacia el final de su creación experimenta una apertura hacia el "nosotros" como sujeto protagonista. Esta apertura se da veladamente en los cuatro poemas de las estaciones, cuya lectura permite una interpretación de sentido colectivo, y explícitamente en los cuatro poemas de 1931, EU, AS, IZ y GU.

La actitud del "yo" resulta en cierto modo autosuficiente. El sujeto considera relevantes sus sensaciones y sentimientos personales, dignos de ser comunicados en verso al lector, y, sin necesidad del apoyo o confirmación de otros, proyecta sus intimidades al exterior, sin recurrir a experiencias ajenas. Visto desde otro ángulo, el "yo", en su unicidad, busca la autenticidad, poetiza sobre lo vivido y experimentado. La poesía de Biotz-begietan encierra vivencias pertenecientes directa e inmediatamente al "yo", asumidas sin intermediarios. El sujeto no se refugia en la colectividad del "nosotros", sino que se manifiesta a sí mismo de modo abierto.

La interioridad exteriorizada por el "yo" en el poemario es limitada. Aunque se recogen momentos dolorosos de su existencia, no hallamos análisis introspectivos agudos, no afloran crisis o pasiones perturbadoras concretas, complejas, ni se nos descubren ideas o emociones pertenecientes a las esferas más reservadas de la persona. Biotz-begietan, si bien como todo discurso personal es susceptible de ser analizado psicocríticamente, no pretende ser una confesión, un material ofrecido al análisis de psicoanalistas, o un intento explícito de entregar el inconsciente de ese "yo". Sin embargo, dentro de sus límites de intención y de extensión, los poemas

revelan aspectos de una personalidad que comunica un cierto nivel de intimidad.

Más adelante, al analizar el campo de los deseos, penetraremos en capas más hondas del sujeto, pero aquí, en una primera aproximación a ese "yo" que se enuncia en los poemas, apuntamos algunos rasgos de su constitución. El sujeto de Biotz-begietan es consciente de la existencia, en su más recóndito interior, de un centro profundo en el cual se recogen recuerdos, realidades vividas, afectos, deseos, esperanzas, desengaños, etc. Su mención y caracterización imaginaria tiene lugar en dos breves segmentos de dos poemas diferentes. En AS, **Barru-muñeko gauean** designa una zona del "yo" situada en un punto hondo, casi insondable, de su ser, en el cual reina la noche y la confusión. En GU, el "yo", en búsqueda de la lengua olvidada y casi perdida desde hace tiempo, desciende a ese centro interior, **Ordun yetxi nazu lezera; / nork gere muñean dugun itzalera**, a ese lugar en el que se reúnen y guardan los sedimentos que la experiencia vital deposita. Hondura esencial indicada por los lexemas "barru" y "muñ", oscuridad manifestada por "gau" e "itzal", y ambas figuradas en la imagen "leize", síntesis de profundidad y tinieblas. El sujeto, sumergiéndose en sí mismo, es capaz de aproximarse a ese centro interior que da unidad y permanencia a su ser, y, removiéndolo, redescubrir diversos estratos situados bajo lo consciente.

En los dos poemas mencionados, el "yo" recupera tiempos y valores pasados. En AS, retornan a su conciencia los años y circunstancias de la infancia. Tras una etapa de alejamiento de las fuentes originales de su personalidad, después de haber tenido abandonadas sus raíces, al cabo de una época en la que sus caminos antes recorridos han quedado cubiertos por malas hierbas, **Belar gaiztoak yan ditu / nire bidexka izkutuak...**, el sujeto vuelve a su entorno primigenio, a la lengua y vivencias patrióticas figuradas en la

abuela y en el huerto de sus antepasados. En GU, recupera la lengua que él, y también sus antepasados, había sepultado y olvidado en el fondo de su conciencia.

El sujeto de Biotz-begietan es un ser religioso que se reconoce pecador y siente miedo ante la posibilidad del castigo divino (YA). Considera el mundo como un valle de lágrimas y de sufrimiento (ME); él mismo llora, experimenta el dolor en su propio corazón (BI), y personalmente siente que su cuerpo y ánimo flaquean, que su vida entra en decadencia (ON). Sin embargo, por otro lado, se complace en la bondad divina que suspende el castigo merecido por su pecado (YA), y teniendo que vivir en este mundo descubre que hay una tierra, su tierra (BU), con la que aspira a identificarse, unas cumbres (ME) sobre las que ansía volar, un bosque (BA) a cuyo abrigo halla cobijo, y unas tareas en las cuales debe participar (EU, IZ).

A pesar de conocer y experimentar el dolor, sabe gozar de placeres inocentes,como el calor de la buena cama en invierno (OI), y nobles, como la visión del manzanal en flor (SA); sueña con mundos imaginados (NE), es fiel a la amistad en los momentos difíciles (AG) y recurre sin reparos a la ironía (OI, PA).

Los poemas de Biotz-begietan son el discurso enunciado por el "yo" poético. Este "yo" tiene, desde el comienzo del poemario, conciencia de que está componiendo poesía. Aunque no se explaya sobre las intenciones o rasgos de su obra, hace claramente suyos los versos, **Nere neurtitzok** (OI), y se denomina a sí mismo "olerkari", **olerkariak noizpait / iri goratzarre** (IZ). Su ser de poeta le es innato, el deseo de cantar ha nacido con él mismo, **Nerekin yaio nun abesmiña** (GU), y al encontrar la voz que le faltaba para su poesía, los versos le brotan en abundancia.

1.3. EL APÓSTROFE DIRIGIDO AL "TÚ"

El apóstrofe, estructura enunciativa del acto de comunicación, constituye una de las piezas básicas del edificio poético de Biotz-begietan. El poeta, reiteradamente, interpela, dirige su palabra directa y expresamente a los objetos poéticos, sean personas, animales o entidades diversas. En el apóstrofe solamente se escuchan, o se leen, las palabras del "yo" locutor. El ser interpelado actúa como simple destinatario y no alcanza el nivel de alocutor, interlocutor que además de recibir el mensaje responde al requerimiento o participa activamente en el diálogo comunicativo. Ni es un monólogo bloqueado, cerrado, vuelto sobre sí mismo, ni es tampoco un intercambio real entre dos sujetos; más bien es un monólogo abierto, orientado hacia otro ser distinto al locutor.

En la utilización del apóstrofe debemos distinguir tres grados. En una escala ascendente de menor a mayor relevancia poética y de participación directa del "yo", el grado inferior está ocupado por un apóstrofe impropio, en realidad un vocativo apelativo, que se halla insertado en un diálogo dramático incrustado en una narración de hechos presentados como heterodiegéticos.En el diálogo normal, el vocativo apelativo conlleva habitualmente una réplica o respuesta por parte del receptor, pero alguna vez no sucede así debido a que el diálogo se interrumpe o a que el receptor es incapaz de ofrecer una contestación. Este tipo de apóstrofe o vocativo no es emitido por el poeta como sujeto poético, aunque sí como autor, sino por alguno de los personajes que intervienen en el diálogo. Aparece en los poemas narrativos, es decir, en ZE, **amatxo maite, / ai nere poza, zeru-gainkia / ikustera aal-ba-ningoke!...** , en AL, **maiteñoa, ator...** y en XA, **Zer duk, eguzki orrek, / gure ederrena?**. En este último, la muerte del personaje interpelado elimina toda posibilidad de réplica.

En el apóstrofe propiamente dicho, es el "yo" poético quien interpela directamente a otro ser poético sin recibir respuesta por parte de éste. Cabe distinguir un apóstrofe local, ocasional, recurso más o menos abundante y significativo en una composición, y un apóstrofe estructural que vertebra íntimamente la articulación comunicativa del poema. El primer tipo de apóstrofe, limitado, más o menos complementario, aparece utilizado en los poemas OI, NE, BI, BIZ, SA, BA, ON, AS, IZ y GU; también en AL, que, aunque mencionado antes en el primer grado, presenta algunas interpelaciones dirigidas por el "yo" al sujeto protagonista. En NE, BIZ y ON, se da esporádicamente: al final de NE se dirige a la joven primavera, **ene udaberria**, al final de BIZ al sueño, **O, zein aizen eder loa** , y en ON al Señor, **Ikus bezat, Yauna**, y a las estaciones, **nik dei ta atozte**. En los otros poemas, sobre todo en BI, AS y SA, el apóstrofe alcanza a un buen número de versos y constituye un recurso, si bien no esencial, sí notablemente relevante. Sin embargo, ninguno de estos diez poemas se halla construido sobre la base de un eje apostrófico; el apóstrofe no es en ellos la estructura poemática articuladora que se mantiene desde el principio hasta el final. El poeta ha escogido para estas composiciones otro tipo constructivo y así,NE es una descripción-narración dominada por la tercera persona; OI es ante todo una narración en primera persona; BI es un poema expresivo en primera persona ante unos hechos referidos en tercera y primera, etc. El apóstrofe está presente, es elemento integrante del discurso poético, incluso, a veces con cierta intensidad, como, por ejemplo, el encendido apóstrofe dirigido en SA al manzanal en flor, o en BA a la sombra aliviadora; pero el poeta no lo ha escogido como elemento configurador, organizador, del poema. Esta falta de función estructuralizante queda además patente en el hecho de que el apóstrofe varía de orientación dentro del mismo poema y se dirige sucesivamente a sujetos poéticos diferentes, sin buscar un intercambio comunicativo prolongado, permanente. Así, por ejemplo, en SA el poeta interpela a sus ojos y pasa enseguida a dirigirse al manzanal,

Ene begiok, ez so besteri:
bide-ertz onetan nadin eseri,
iri begira, sagastia...

y en BI, el poeta habla al cuerpo difunto de la abuela, **Bezak gogoa goien / i bezin ariña**, a su propio corazón, **Goruntz egik, biotza**, a la abuela como persona, **Amonatxo! Bakarrik / zagoku atean**, etc.

El apóstrofe adquiere un desarrollo extenso y estructurante en los poemas YA, ME, BU, PA, OT, AG, ZU y EU. En ellos, el "yo" se dirige principalmente a un único sujeto poético, central en el poema, y lo hace iniciando su apóstrofe desde, o casi desde, el comienzo y manteniéndolo hasta, o casi hasta, el final. A veces se intercalan otros apóstrofes secundarios, **Ezin aal-ba'ledi, Yaun errukiorra** (AG), **Nekazari,/ (...) beyondeizula zuri!...** (BU), etc., dirigidos a sujetos estrechamente relacionados con el sujeto principal, pero estos son complementarios del apóstrofe vertebrador del poema. Son poemas estructuralmente apostróficos en los que el poeta adopta como mecanismo comunicativo el apóstrofe, y el "yo" ofrece su palabra al objeto poético interpelándole sin intermediarios, de tú a tú, o mejor, desde el "yo" al "tú", en un acto de acercamiento íntimo verbal. Este contacto efectuado a través de la palabra se realiza, en ocasiones, en mutua presencia física, espacial, de los sujetos, el "yo" y el ser interpelado, **Zure bazter, / (...) doa zoro / (ta bertan ni) bultzia...** (BU), **Ba'aramakete eraman!, bestela, mendia / ez-pai-nikek geiago begiaren pozgarria** (ZU); otras, en la mente o en el corazón del "yo" poético, en cuyo interior se hace el otro presente, **atorkit Onuzki, gaur oroimenera!** (AG), **gogamenaren ezkon xuria: / ekatzan esku guria** (EU), etc.

Sea de forma complementaria, sea de forma estructurante, salvo en ZE y XA, en ningún poema falta un apóstrofe dirigido a algún ser, siempre al sujeto principal de la com-

posición y a menudo, además, a otros secundarios. El poeta ha escogido para los poemas unos seres determinados, entidades, hechos, personas que le han impresionado en los ojos y en el corazón, y se desborda hacia ellos en palabra y en afecto. El "yo" poético habla directamente a Dios (YA, AG, ON, EU), a la cama (OI), a la cumbre de la montaña (ME), a los pájaros (AL, PA, SA), a la primavera (NE), a la tierra y sus seres (BU), al cesto de flores y a la flor (OT), a Onuzki (AG), a la abuela (BI, AS), a su propio corazón (BI), al árbol (ZU, SA, ON), al sueño (BIZ), a sus propios ojos (SA), a las estaciones (BA, ON), al monte Txindoki (BA), a la sombra del bosque (BA), a la lengua vasca (EU, GU), al huerto de sus antepasados (AS), al sol tras la helada (IZ), al ángel Mikel (IZ), a los compañeros y amigos diversos (AS, IZ), a cuentos y princesas de antaño (GU), etc.

El hecho de la relación apostrófica se hace patente a través de diversos índices enunciativos que revelan la presencia del ser interpelado y lo integran como sujeto receptor en el proceso comunicativo activado por el poeta. Estos índices son elementos lingüísticos que representan a la entidad o sujeto al que se dirige el apóstrofe y lo sustituyen en el discurso poético. Son los vocativos apelativos y los pronombres personales de segunda persona, que pueden aparecer como simples pronombres en caso nominativo, en los diversos casos de la declinación, en especial en el de genitivo posesivo, o también como morfemas de las formas verbales personales. Menos en los ya referidos ZE y XA, el "yo" poético recurre en todos los poemas al vocativo no pronominal como forma de acercamiento afectivo verbal, personal, al objeto poético. Unas pocas veces el vocativo adopta la forma de una imagen, metáfora, correspondiente al objeto, **Maitasun-Iturri bizi** (YA) para el Señor, **Maitetasun-azia** (NE) para la primavera, **gar zoragarri** (BA) para el verano, etc., imagen que en algunos casos puede ser personificadora, **aiskide urruna** (ME) para el monte, **ume yaukal** (BA) para la sombra, **gogamenaren ezkon xuria** (EU) para el euskara, etc.; en la primera estrofa de

OI, la cama es interpelada en ambas formas de vocativo, como imagen metafórica, "**lanaren saria**", "**Amestegi guria**", "**naigabien azkaia**", y como personificación, "**Neke-sendalaria**", "**buru-argitzallea**", "**nagien nausia**". La mayoría de los vocativos, sin embargo, corresponden, de modo realista, al nombre identificativo del ser interpelado, al cual el "yo" llama directamente por su nombre propio o común: **Yauna** (YA), **mendigaña** (ME), **txoria** (AL), **ene udaberria** (NE), **ene lur** (BU), **Paris'ko txolarrea** (PA), **Zumezko otartxoa** (OT), **Adiskide kuttun** (AG), **Amonatxo!** (BI), **zuaitz eroria** (ZU), **loa** (BIZ), **sagasti zuri** (SA), **Uda!** (BA), **Iru giro izanok** (ON), **mintzo yoria** (EU), **Asaba zaarren baratza** (AS), **Izotz-ondoko iguzki** (IZ), **Ene leozpetu yare-berri** (GU), etc. Estos nombres o grupos nominales, en varios casos, como vemos, coinciden con el título identificador del poema.

El vocativo no pronominal designa de forma concreta, determinada, al ser interpelado, nos da su identidad y en alguna ocasión una cualidad sustancial del mismo. Es una estructura apostrófica más específica, incluso de mayor resonancia afectiva, que el pronombre, pues su referencia es única y el locutor-emisor conoce y trata al otro sujeto poético por su nombre personal, de forma que **Txindoki** (BA) corresponde solamente al monte Txindoki, **Onuzki** (AG) al amigo entrañable, **izkuntza larrekoa** (EU) al idioma euskérico, etc. El pronombre, sea "zu", "hi" o "zuek", sin embargo, no corresponde, en sí, a un único ser, sino que su designación se halla en función del contexto enunciativo, fónico o gráfico, en el que se inserta, pudiendo sus referentes ser prácticamente infinitos; su interpretación exige tener en cuenta la situación comunicativa, el entorno discursivo. Lizardi utiliza los tres pronombres de segunda persona, tanto "hi", como "zu" y "zuek", que, como hemos indicado, aparecen en caso absoluto, **ez ote naikoa / i izutzeko** (PA), **zu goratzen** (OI), en los diversos casos de la declinación, **Bekik iretzat oiu alai au** (SA), **iri goratzarre** (IZ), **Zure bazter** (BU), y sobre todo en los morfe-

mas verbales, **Nik amestan bezela / ote-aiz** (ME), **ez duzu lorerik** (OT), **Adiskide Urretxindor il zaizute** (ON), **ekatzan esku guria** (EU).

El sujeto principal de los poemas de Lizardi es prácticamente siempre un único ser individual; consecuentemente,la segunda persona del plural aparece muy pocas veces y, salvo en ON, en cuyo final el "yo" se dirige a las cuatro estaciones en conjunto, referida a sujetos secundarios del poema. Entre los vocativos directamente nominales recogemos solamente unos pocos apóstrofes dirigidos a **yaunok** (OI), **gazteok** (OI), **iñarok** (AL), **txoriok** (SA, ON), **lagunok** (IZ), **ene begiok** (SA), etc., y entre las formas pronominales, unas pocas referidas a las golondrinas, **zuen kabi goxoa** (AL), a los años pasados, **Zuek zarpildu-itzalia** (AS), etc. Los pronombres de segunda persona más utilizados son los del singular, los referidos a una única persona, a un único ser, "hi" y "zu". Entre ambas formas pronominales posibles el poeta escoge como tratamiento habitual el pronombre "hi", característico de situaciones enunciativas en las que, entre otros aspectos, domina la familiaridad o la igualdad entre los interlocutores. De nuevo observamos su tendencia hacia lo afectivo; el poeta busca una relación íntima, próxima, con los sujetos de su poesía.

Si el tratamiento de "zu" para el Señor o la abuela parece explicable y coherente, no encontramos una razón clara para que el poeta lo utilice, por ejemplo, para interpelar al cesto vacío, a la tierra o a la mujer recién rescatada, mientras se dirige en "hi" a entidades de calidad y proximidad comunicativa parecidas, como son el sueño, el huerto de los antepasados o la lengua figurada por la mencionada mujer. Quizá la explicación resida en el tono de reserva o de distancia adoptado por el poeta en los primeros: tristeza y extrañeza en OT, imposibilidad y alejamiento en BU, descubrimiento doloroso y ardua recuperación de un ser abandonado en GU. De todas formas, lo realmente pertinente es el dominio de

las formas en "hi", el repetido intento de acercamiento directo a los sujetos por medio del pronombre de tratamiento familiar. El "yo" se dirige en hitano a personas como su amigo Onuzki o **Yondone goiaingeru** (IZ), a elementos humanos como el cuerpo difunto de la abuela o su propio corazón, **Goruntz egik, biotza** (BI), y a entidades antropológicas, **Eder aunagu, mintzo yoria** (EU), o simbólicas, **yoka nagokik atea** (AS). Pero, sobre todo, se dirige en "hi" a seres de la naturaleza como la cumbre de la montaña, el gorrión parisiense, el árbol caído, el sueño de la naturaleza, el manzanal en flor, el verano, el monte Txindoki, la sombra, el sol tras la helada, etc.

El uso tan frecuente de la estructura apostrófica no es casual o gratuito. Por medio de este recurso el poeta logra un mayor acercamiento al, y del, otro sujeto poético, salva o acorta distancias espaciales o comunicativas existentes entre ambos. El sujeto interpelado llega a participar en la relación verbal, si no de forma responsiva, sí, al menos, sustentanto desde el otro extremo el puente comunicativo lanzado por el "yo"; sirve de apoyo al apóstrofe del "yo" que exige una intervención, siquiera pasiva, del sujeto receptor, quien a su vez, queda incorporado al discurso poético. Por iniciativa del "yo", el poema se convierte en el lugar verbal en el que se expresa y realiza el encuentro entre el "yo" y el "tú", encuentro que ha tenido lugar de modo diferente, contemplativo o afectivo, en la realidad. En el poema este contacto queda consagrado y es posible renovarlo en cada una de sus actualizaciones por la lectura.

La relación comunicativa se establece entre una entidad, el "yo" poético, y un ser que unas veces es personal (Onuzki, Dios, la abuela, etc.) y otras, no siendo personal, adquiere esta entidad gracias a su constitución como "tú"; el pronombre "tú", como "yo", es forma de referencia siempre personal. Los versos

Udaberri, uste-ezik,
arki dut basoan.
Neskatxa da, ta urdiñez
yantzita ziyoan. (NE)

por ejemplo, valiosos por otros conceptos, aun conllevando la personificación de "Udaberri", no alcanzan la intensidad afectiva y comunicativa de

Ez adi beldur, nere Maiteder:
baserriz landa nai aunat ager-
arazi, bazterrik-bazter (EU)

versos en los que la lengua, además de ser personificada entitativamente, **beldur**, queda también personificada por efecto del apóstrofe. El ser interpelado aparece vivificado, activado. El apóstrofe opera cierta personificación al tratar a la entidad como "tú" y dirigirle explícitamente la palabra. En realidad, la personificación es imaginaria, la comunicación es ilusoria, pero, en el mundo construido por el poema, ambas, personificación y comunicación, son auténticas. El objeto ya no es un ser distante, extraño, sino un ser próximo y asequible. El monte Txindoki o la sombra del bosque, por ejemplo, no responden a la interpelación del "yo", pero están frente a él, **Txindoki!,orain agokit aurrean** (BA), junto a él, **Gero, aldamenean, / atzaidan eseri, andereño otxan** (BA), como seres vivos, abiertos a la comunicación.

El apóstrofe es fruto del desbordamiento de la afectividad y sentimiento del "yo". Mediante el apóstrofe, el sujeto poético intensifica sus afectos, **Adiskide laztan, eun bider gaxoa** (AG), su admiración, **Eder aunagu, mintzo yoria** (EU), su dolor, **ler adi, biotz!** (BI), su esperanza, **Zigor ontaz, Uda, ba'al-duk aterpe?** (BA), y su deseo, **ta besteren gogo-menbetik / yare-gagizu usu, geurea gaiturik!** (GU).

1.4. EL GÉNERO

El uso de la estructura apostrófica en hitano, al activar una comunicación de carácter personal, asigna un género, masculino o femenino, a las entidades receptoras del apóstrofe. Este rasgo permite descubrir bajo qué tipo de género ha considerado el poeta entidades carentes en sí mismas, dentro del marco de la lengua vasca, de dicho atributo.

Distinguiendo dentro del género, el "género" propiamente dicho, rasgo gramatical, y el "sexo", en sentido no gramatical, vemos que este último se halla determinado en ocasiones por el mismo nombre correspondiente a la entidad, "muttil", "ama", "aita", "andre", "etxeko-andre", "emazte", "amona", etc. Otras veces, entidades carentes en sí mismas, por su nombre, de género gramatical, quedan especificadas sexualmente por la imagen, personificación o cualificación utilizada. Cuando el poeta personifica, por ejemplo, a "Udaberri" como "neskatxa", o a "Eguzki" como "Yaun", está escogiendo para la primera la cualidad femenina y ve al segundo como un ser masculino. En otros contextos, es la estructura verbal alocutiva la que descubre el género-sexo del "tú" interpelado. Al declarar el "yo" a "zuaitz" **Azpian duk ikusi aren gorabera** (ZU), le está atribuyendo un género-sexo masculino y al pedir a "abots" **ekatzan esku guria** (EU), está tratando a dicha entidad como ser femenino. Las formas en hitano, por lo tanto, resultan clarificadoras sobre todo en el caso de entes cuyo género-sexo no se ha especificado por el nombre o la personificación imaginaria; entonces el morfema verbal es decisivo para dicha determinación.

Recogemos a continuación las entidades que, carentes por su nombre de género-sexo propio quedan determinadas claramente en el poemario, sea en cuanto al género, sea en cuanto al sexo, sea en los dos aspectos. Esta precisión se

efectúa por medio de la personificación atribuida, de la forma alocutiva, o por medio de ambas. Indicamos, comparativamente, la traducción castellana dada por el poeta a cada entidad.

Poema	Nombre	Atribución	Forma alocutiva	Género -sexo	Traducción
OI	oi-asma-tzallea	gizagaxoa		M	inventor de la cama
ME	gallurra/ mendi-gaña		narakark/ dituk	M	cumbre/cima
AL	txoria		begitu na-zak/duk	M	pájaro
	iñara		ikus dun	F	golondrina
	Aldia	agurea		M	Cronos
XA	biotza		baituk	M	corazón
NE	Udaberri	neskatxa/ sorgiña		F	Primavera
	eguzkia	senarra		M	sol
	basoa	emaztea		F	bosque/selva
PA	txolarrea		eztakik	M	gorrión
BI	gorputza		bezak	M	cuerpo
	biotza		egik	M	corazón
ZU	zuaitza		datorkik/de':	M	árbol
	lurra	andrea		F	tierra
BIZ	loa	anaitzakoa		M	sueño

Poema	Nombre	Atribución	Forma alocutiva	Género -sexo	Traducción
SA	Eguzki	yaun/aita		M	Sol
	sagasti		bekik / duk nabari	M	manzanal
	Itzala	neska-koz-kortzen		F	Sombra
	Negu	agurea		M	Invierno
BA	Eguzki	errege		M	Sol
	Uda		zuzen nazak/ duk	M	Estío
	Itzal	andereño/ yaupaleme	atzaidan eseri	F	Sombra
ON	Lurra	Andre		F	Tierra
	mitxeleta	atsotu		F	mariposa
	Kilkerra	yauna		M	grillo
EU	abotsa/ mintzoa / izkuntza	ezkon xuria	ekatzan/ nai aunat	F	voz/lengua / habla
	itsasoa		duk	M	mar
AS	baratza		nagokik	M	huerto
IZ	Iguzki		duk piztu	M	Sol
GU	mintzoa	gizalaba		F	voz

Con respecto a este punto, L. Mitxelena (1) señala que Lizardi, al seleccionar el género de sus entidades, sí tiene un modelo, "baina eredu ori ez du ari zen izkuntzan arkitu, bestetan baizik". En lo profundo se deja guiar por los esquemas de la lengua castellana. Así es, ya que, como podemos comprobar, en todos los casos, salvo en ME, el género-sexo atribuido a los seres coincide con el que esas mismas entidades tienen en castellano. ME es excepción, pues "cumbre"/"cima" exigen género femenino, pero el "yo" poético, en euskara, se dirige a ellas como seres masculinos. Sin embargo, hay que advertir que "cumbre"/"cima", en el poema, aparecen equiparadas a "monte", "mendi maitea", ya de género masculino, **kendu nazakiok**.

La cuestión del modelo es importante desde el punto de vista gramatical, así como también desde el psicolingüístico o sociolingüístico, pero no la consideramos especialmente relevante en el plano literario. Más interesante que el patrón lingüístico es el resultado de la elección. En Biotz-begietan, las posibilidades poéticas ofrecidas por la utilización del género-sexo son particularmente significativas en aquellos poemas en los que el desarrollo imaginario de unas relaciones íntimo-afectivas sirve de apoyo apropiado al tratamiento de un tema central en la composición. Puesto que el "yo" poético es implícita, y a veces explícitamente, **gizon baño naiago nukela txolarre** (PA), masculino, la consideración de una entidad como femenina, permite que entre ambos se establezca un contacto amoroso figurado que sirve para manifestar y acentuar la atracción y la identificación que el "yo" experimenta con respecto a dicha entidad. En BA, el "yo" poético, caminante sofocado por el calor del verano, encuentra en el bosque a la sombra, joven encantadora, hermosa, morena, que enjuga su sudor y le alivia con su contacto y conversación . Al identificar a "Itzal" como ser femenino, a través

(1) L. Mitxelena, "Gabriel Arestiri" in Egan, XXIII, Enero/Diciembre 1964, pp. 157-160.

de la afinidad intersexual, se subraya el gozo, la satisfacción que el sujeto activo del poema encuentra al penetrar en la zona sombría del bosque. En EU, la lengua se presenta como blanca esposa amada por el poeta, invitada a realizar un viaje de bodas a través del mundo. La unión matrimonial, la belleza de la esposa, su fertilidad, son aspectos que figuradamente potencian la unión fructífera existente entre el "yo" y la lengua, y evidencian los proyectos y exigencias que el poeta tiene para el habla vasca. Otro tanto sucede en GU, donde la lengua aparece personificada como hermosa mujer que el "yo", descendiendo a sus profundidades interiores, descubre exánime, y que tras alentar, reanimar y estrechar entre sus brazos, devuelve a la vida. La búsqueda y sugestión recíproca masculino-femenina vuelve a servir de apoyo al tema de la búsqueda y recuperación de la lengua. En estos tres poemas, la femineidad, además de posibilitar las mencionadas relaciones afectivo-amorosas, es atributo adecuado, en el marco del poemario, para resaltar la belleza figurada de entidades como "Itzal" y "mintzo". En NE es precisamente ésta la función principal del tratamiento femenino, intensificar la hermosura y excelencia de "Udaberri", que, personificada como joven vestida de azul, se halla adornada de dorada y luminosa cabellera, andar grácil y delicado, aliento perfumado, etc., rasgos que se ajustan al canon de la belleza femenina tópica. En AL, por último, utilizando no ya el femenino sino el masculino, "txoria" es tratado como masculino y así se completa la pareja necesaria para la dolorosa historia de amor entre un ser masculino, figurado por el pájaro, y la joven dueña y amante que, voluble y caprichosa, abandona cruelmente a su compañero, ingenuamente seguro de su amor.

Fuera de estos poemas, el género de las entidades o afecta a segmentos enteramente locales o, en el caso de alcanzar a estructuras poéticas amplias, corresponde a seres masculinos, "mendi-gaña", "zuaitza", "sagastia", "baratza", etc., cuya determinación genérico-sexual es más bien neutra, sin que de su masculinidad se deduzcan valores poéticos específicos.

1.5. LA RELACIÓN DIALÓGICA

La presencia en Biotz-begietan de diversos sujetos poéticos situados, como hemos señalado más arriba, en planos diferentes, nos lleva a preguntarnos sobre el tipo de relación comunicativa existente entre ellos. Al ser tres los principales niveles apuntados, son tres también los modos o líneas de intercomunicación que debemos considerar.

Una primera línea comunicativa es aquella que se establece entre el autor y el lector, sujetos empíricos situados fuera del poema. Se trata de una comunicación que parte de,y llega a,entidades extratextuales insertadas en un tiempo y lugar determinados. El autor, Lizardi, poeta en una etapa histórica de renacimiento cultural y de renovación poética, localizable alrededor de 1930, fecha en que se celebra el primer "Eusko-Olerti-Eguna", y moldeado por una constitución psico-fisiológica particular así como por una educación y entorno socio-cultural específicos, enuncia sus poemas, los transmite por escrito, y los ofrece a los receptores. La materialidad de su enunciado es fija, estable, y se halla expresada de una vez para siempre. Los receptores son todos aquellos que, pasando de ser lectores potenciales a ser lectores efectivos, se han acercado al poemario a lo largo de los años que han transcurrido desde su publicación hasta hoy. El autor es un individuo único y la materia de su texto es permanente; los lectores son múltiples, heterogéneos, situados en contextos diferentes al vivido por Lizardi, y sus lecturas son plurales, variadas y hasta divergentes.

Entre el "yo" y el "tú" insertados en los poemas se establece una segunda línea comunicativa. La comunicación aquí es intratextual y tiene como sujeto al "yo" poético, cuya presencia hemos detectado sobre todo en los pronombres y

en los morfemas verbales de primera persona, y a los "tú" poéticos, que se manifiestan principalmente en el apóstrofe, el vocativo y el pronombre de segunda persona. Su relación mutua se explicita lingüísticamente de modo más inmediato en aquellas expresiones en las que convergen ambas formas pronominales, **Nik ireak naiago** (BA), y en las construcciones verbales que reúnen los morfemas de ambas personas, **Etzenidan uka** (YA), **ba'ninduzu zerea** (BU), **erraidazu** (OT), **atorkit** (EU), **zuzen nazak** (BA), **ekardazute** (ON), **zatozkit** (AS), etc.

Finalmente, el diálogo formal dramático patente entre los personajes sujetos de los poemas narrativos, la madre y el hijo en ZE, los esposos en XA, los pájaros entre sí y el pájaro con su amada en AL, así como entre los personajes del poema AS, constituye una tercera vía comunicativa. Tratándose de una estructura escasamente utilizada en el poemario, prescindimos de su análisis y nos centramos en las dos primeras líneas comunicativas.

La relación extratextual establecida entre autor y lector no alcanza el nivel de diálogo, entendido éste en un primer plano superficial, formal, como estructura comunicativa en la que dos o más entidades manifiestan alternativamente sus sensaciones, ideas o sentimientos. Lizardi, como autor, realiza efectivamente un acto de enunciación orientado hacia otro, el lector, los lectores; incluso su acto comunicativo se halla condicionado de algún modo por el tipo de lector al cual trata de dirigir, con esperanza de recepción exitosa, su creación poética. El lector, los lectores,de Lizardi emiten una respuesta a veces callada, íntima, como reacción personal a la lectura de los poemas, a veces pública, a través de cartas, artículos, comentarios, etc., unos dados a conocer en vida del autor y otros tras su muerte.Sin embargo, a excepción de la intercomunicación efectuada entre el mismo Lizardi y aquellos que en vida se aproximaron a él, de forma directamente oral o por escrito, para ofrecerle una respuesta apro-

batoria o crítica a su poesía , la relación entre el autor y la gran mayoría de los lectores, entre ellos todos los que hoy y de hoy en adelante lean sus poemas, no corresponde al marco típico de la enunciación, sino que, por la misma naturaleza de la literatura, carece de la alternancia continuada, propia de un diálogo en el que el "yo" se convierte en alocutario y el "tú" en locutor de modo reversible. El texto enunciado en la enunciación realizada por el poeta llega aun hoy a todo lector que se acerque al poemario. Los lectores siguen emitiendo sus respuestas a Biotz-begietan, pero éstas no llegan al locutor inicial. Entre lectores y autor existe una separación temporal, espacial, contextual, infranqueable. El diálogo, como coloquio formal alternante, no llega a realizarse, se trunca en su mismo inicio. En realidad, son dos monólogos, el del autor y el del lector, que no llegan a conectar.

Tampoco es verdadero diálogo reversible la relación comunicativa establecida entre el "yo" poético y los múltiples "tú" a los que se dirige en apóstrofe a lo largo del poemario. La razón es aquí diferente. La falta de diálogo no es debida ahora a barreras cronológico-espaciales, sino a que las entidades alocutivas son incapaces, por su estado (muerte, enajenación mental) o naturaleza (ser inanimado, ser irracional), de convertirse en locutores, si no se recurre a la fantasía, cosa que el autor no hace, al menos en este caso. Solamente en un verso del poema SA, **-Gaur dira gure maite-bestak!**, advertimos palabras correspondientes a seres no humanos, aunque no en un contexto dialogal. El "yo" dirige su palabra a las entidades insertadas en los poemas, pero éstas no responden a su interpelación. Únicamente se escucha la voz del "yo", no la de Onuzki, la del manzanal, la de la sombra, la de la tierra o la de la lengua. Formalmente, es un monólogo continuado del "yo" y no existe la reversibilidad característica de la situación enunciativa típica.

Pero el diálogo no se limita exclusivamente a la estructura coloquial formal, al diálogo como modo de composición. Tal como afirma M. Bakhtin, "La vie est dialogique de par sa nature" (1), vivir significa participar en un diálogo continuo y, desde una perspectiva amplia, el discurso, y la actividad del ser humano en general, es "discours dialogique orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle" (2), es un diálogo interindividual, orientación hacia otro, interacción verbal, intercambio de enunciados. El discurso es polifónico, plurivocal, y en él resuenan voces diversas, la del locutor, alocutario, enunciados presentes y pasados, etc. Todo enunciado se halla en relación con otros enunciados. El discurso literario, como discurso que es, es también, en este sentido amplio, dialógico, un "dialogue de langages" (3) .

Sin embargo, Bakhtin, en el momento de poner en práctica este principio dialógico que a primera vista se formula como universal, "L'orientation du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours" (4), al concretarlo según los distintos tipos de prosa y según los diferentes géneros, realiza una serie de matizaciones.

Junto al diálogo de tipo exterior, foma composicional del texto, Bakhtin (5) considera un diálogo interior que informa toda la estructura, todas las capas semánticas y expresivas del discurso, y que se manifiesta en grados diversos. Se realiza como una acción dialógica mutua con la voz

---

(1) Citado por T. Todorov, Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, París, Seuil, 1981, p. 149.

(2) V. N. Voloshinov, "La structure de l'énoncé" in ibidem, p. 298.

(3) M. Bakhtin(e), Esthétique et théorie du roman, París, Gallimard, 1978, p. 115.

(4) Ibidem, p. 102.

(5) Cf. ibidem, pp. 99-107.

del otro en el interior del objeto, sin sobrepasarlo, según una comprensión meramente pasiva; pero no se agota aquí. El diálogo interior además se actualiza en una acción dialógica en la que el encuentro con el discurso del otro se da en una perspectiva subjetiva, en el corazón del interlocutor, en una serie de relaciones mutuas complicadas en las que se resiste, se replica, se polemiza internamente; cada uno sostiene su voz, solicita una comprensión activa, y se crea una compleja y rica carga de sentido.

Este diálogo interior no se inserta de la misma manera y con la misma intensidad en todos los géneros del discurso. La novela es para Bakhtin el modelo literario en el que el dialogismo alcanza su expresión más completa y profunda. La novela es plurivocal, pues en ella se reúnen diferentes conciencias, voces, concepciones del mundo, en una unidad superior de conjunto,en un ensamblaje estratificado de estilos, lenguas y voces individuales; cada voz mantiene su independencia sin perder su valor propio, sin difuminarse o fusionarse, sin eliminarse mutuamente.

Pero mientras la orientación dialógica anima y dramatiza el discurso de la novela desde el interior en cada uno de sus elementos, en la poesía, dicha dialogización interior no es utilizada de forma literaria, no es valorada estéticamente, queda amortiguada convencionalmente. Mientras el prosista-novelista acoge el plurilingüismo de la lengua literaria y no literaria, sin limar o purificar la tonalidad del otro, sin extirpar las intenciones del otro, antes bien introduciéndolas en su obra, el discurso del poeta supone una perspectiva única, unidad del lenguaje directamente correlacionado a su objeto. Mientras la novela "representa" un acto de enunciación, plurivocal, la poesía "es" un acto de enunciación en primer grado, lenguaje indiviso (1).

---

(1) Cf. T. Todorov, op. cit., pp. 100-102.

Bakhtin, por lo tanto, contrapone el discurso de la novela y el de la poesía, y prácticamente niega la existencia de dialogismo en esta última. La poesía es ausencia de diálogo, es un monólogo en el que no cabe la diversidad y pluralidad de lenguajes. En poesía la conciencia literaria se realiza enteramente en su lenguaje, le es enteramente inmanente. Entre el poeta y sus palabras no hay distancia, "Le langage du poète, c'est son langage à lui". El lenguaje del discurso poético es un mundo único, ajeno a la idea de una multitud de mundos lingüísticos; está convencionalmente alienado de toda acción recíproca con el discurso del otro. En poesía no se halla discordancia, resistencia, relación crítica de parte del discurso de otro; es un lenguaje indudable. Así pues, "Le poète est déterminé par l'idée d'un langage seul et unique, d'un seul énoncé fermé sur son monologue" (1).

Meschonnic (2) no acepta esta contraposición radical entre novela y poesía, y no admite la identificación exclusiva y polarizante de la novela con el dialogismo, y de la poesía con el monologismo. Reconoce el valor de la intuición bakhtiniana de que el lenguaje es discurso y de que el discurso es pluralidad de discursos, pero critica la mencionada contraposición como banal, esquemática y dualista. En la concepción de Meschonnic, el dialogismo penetra todo el lenguaje. "Le dialogisme est de tout le langage. Pas du roman seul". El ritmo y el dialogismo son aspectos inseparables del discurso. No hay monologismo en el lenguaje y tampoco lo hay en poesía. No hay poesía del "yo" que no sea por ello mismo poesía del "tú", de la reciprocidad.

A nuestro juicio, el crítico y poeta francés no aporta razones suficientes como para contrarrestar este punto concreto de la teoría bakhtiniana. De todas formas, creemos

---

(1) Cf. M. Bakhtin(e), op. cit., pp. 107-110, 117-118.

(2) Cf. H. Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., pp. 447-457.

que están justificadas sus reservas frente al dualismo exclusivista perceptible en algunas de las formulaciones de Bakhtin. Concedemos que la novela sea un género más apropiado que la poesía para la dialogización interior, pero, por otro lado, estamos con Meschonnic cuando afirma que no hay un ritmo o dialogización de novela y otro de poesía, sino que propiamente cada obra tiene el suyo propio. "Le dialogisme n'a pas de formes finies, puisqu'il n'y a pas oeuvre s'il n'y en a pas la réinvention" (1). La dialogización, más que cuestión de bloques o géneros dialógicos o monológicos, es cuestión de grados. No es el género, sino el tipo de escritura concreto escogido el que determina el grado de dialogización. Tanto la novela como la poesía pueden ofrecer niveles diversos de dialogismo o monologismo. Incluso en los escritos del propio Bakhtin no faltan referencias a "les différents degrés d'orientation dialogique" (2), y, en relación con la poesía, mientras habla de que en ella existe la posibilidad de que el monologismo alcance niveles extremos de tipo autoritario y conservador (3), señala también que el dialogismo es posible, si bien su desarrollo complejo y profundo sólo logra su perfección en la novela (4).

Recalando, tras este paréntesis teórico, en Biotz-begietan, en el poemario hay poco diálogo formal exterior y su estructura interna es básicamente monológica, centrada en la voz de la primera persona desde cuya perspectiva se enfoca la realidad del entorno. Es poesía del "yo" y el "yo" habla de sí mismo, expone sus propios actos, **Basora naiz** (BIZ), sensaciones, **ikus ezpaitut Udaberri** (SA), y sentimientos, **Errukia garaituz, betor nerekoikeria** (ZU). Los poemas lizardianos confirman la aserción bakhtiniana del monologismo de

---

(1) Ibidem, p. 456.

(2) M. Bakhtin(e), op. cit., p. 99.

(3) Cf. ibidem, p. 109.

(4) Cf. ibidem, p. 101.

la poesía, o mejor, según nuestra matización, de la tendencia al monologismo, pues, si bien dominante, no es exclusivo. En Biotz-begietan, no faltan aspectos de dialogización interior, lo cual corrobora que en este punto, como en tantos otros, es más exacto hablar de grados que de dualismos.

Los poemas de Lizardi serían muy diferentes sin la existencia explícita de esos "tú". El apóstrofe opera un descentramiento del "yo" que se orienta hacia otro ser distinto de él. El "yo", de hecho, necesita del "tú" para realizarse y explayarse como instancia enunciativa dirigiéndose al "tú". Exteriormente, composicionalmente, es un monólogo, pero no totalmente vuelto sobre sí, sino monólogo extravertido,orientado hacia el "tú".

El "yo" en el poemario habla de sí mismo, **beeko bear goriak / narama...** (BU), manifiesta su situación interior, **dantza naasi bat dabilt / irudimenean** (BI), pero las ocasiones en las que se habla a sí mismo, consigo mismo, en un lenguaje autorreflexivo, **Dagidan lo!** (OI), **bide-ertz onetan nadin eseri** (SA), son más bien escasas. Sin embargo, en su relación con las demás entidades, sucede lo contrario. Parafraseando a Bakhtin, quien, al referirse a Dostoievski, afirma que "À travers toute la structure de son roman, l'auteur parle non pas du héros mais avec le héros" (1), podemos decir que el "yo" lizardiano no habla de, sino con los seres que poetiza. Este sujeto poético más que hablar del árbol, de la sombra, del manzanal, de la lengua vasca, de Dios, de la cumbre de la montaña, del gorrión, de la tierra, etc., habla con el árbol, con la sombra, con el manzanal, con la tierra, etc. Su voz poética no es exclusivamente suya, no se recluye en una mera descripción distante que da cuenta exteriormente de los seres o hechos de la realidad, sino que comparte, dialoga y se acerca a ellos. La entidad apostrofada no es un

---

(1) M. Bakhtin(e), La poétique de Dostoievski, París, Seuil, 1970, p.103.

"él", visto fríamente desde el "yo", sino un "tú", el "yo" del otro, considerado como sujeto auténtico.

En los poemas no se escucha directamente la voz de los sujetos a los que el "yo" lizardiano se dirige. No se puede hablar de verdadero dialogismo interior, pues no son verdaderas conciencias equivalentes a la del "yo", abiertas e inacabadas; siempre es ese "yo" el que permite su manifestación. Con todo, las entidades no aparecen como meros objetos, inertes, sino que el "yo" los vivifica, los personaliza, y su ser, su valor, se expresa en la palabra del "yo". El discurso de la primera persona es, siempre, la vía por la que inevitablemente se manifiesta el "tú". Éste no tiene otro camino de acceso al discurso, pero su voz no queda totalmente eliminada o difuminada, sino que el "yo" la recoge en su enunciación. El grito aislado de la flor de árgoma que llama a la primavera, **Otalorea, bakanka, / goiztxo karraxika, / Udaberriari deika** (BIZ), la despedida entre el árbol caído y su amiga la tierra, **ain adiskide zaarrek azken-agurra bai neke!** (ZU), el mensaje de cada una de las estaciones (ON), la voz hermosa de la lengua, **Aberriaren abots eztia** (EU), el anuncio sonoro del renacimiento patrio, **mintzo ozenak zabaldu / berbizkunberria** (IZ), la dulce conversación mantenida con la sombra, **ta, ai, zein gozo gauden, aopekotan!...** (BA), la palabra iluminadora del maestro Arana-Goiri, **Aren argibidez ni yabetu** (GU), etc., se patentizan en el discurso del "yo".

No encontramos por parte de la primera persona ningún tipo de actitud impositiva hacia el "tú"; no se sitúa por encima de él ni trata de eliminarlo como sujeto dirigiéndole una mirada aplastante, de superior a inferior, de arriba abajo. Muy al contrario, el "yo" se acerca cálidamente al "tú" y en la mayoría de los casos le manifiesta la necesidad que de él siente para su propia realización. El "yo" lizardiano se sitúa a la misma altura que el "tú" y más de una vez por debajo. Cuando pide **Ene leozpetu yare-berri / (...) yare-gagizu**

usu, geurea gaiturik! (GU), o llama **Iru giro izanok, nik dei ta atozte: / (...) Oro bear zaitute ene biotzak** (ON), el "yo" se abre al otro requiriendo su participación; cuando admira la belleza o la bondad del otro, **Oi, Udaberri-goizez / mendiaren gallurra!...** (ME), se anonada ante su presencia. En estos casos, el "yo" se apoya en el "tú" y recibe de éste su valor en una intercomunicación en la que el sujeto sobresaliente es el "tú". Incluso en algunos poemas se llega a algún tipo de resistencia o de debate dialógico. Así, en PA, en el que el "yo", hombre torpe, se ve cuestionado por la soltura, adaptabilidad y vivacidad del gorrión; en GU, donde la situación angustiosa de la lengua y su necesidad imperiosa, despiertan la conciencia adormecida del "yo"; en BU, poema eco de la contradicción dolorosa originada en el interior del "yo" al no poder residir en su tierra para cultivarla por tener que atender a las tareas urgentes de la vida urbana, etc.

En la voz del "yo" lizardiano hay vestigios de la "parole intérieurement persuasive", opuesta a la "parole autoritaire", destacada por Bakhtin (1) como rasgo del dialogismo. Es una palabra que permanece abierta, no acabada, atenta al "tú", susceptible de revelar nuevas posibilidades semánticas en sucesivos contextos dialógicos.

A través de estos aspectos de dialogización interior cabe establecer un lazo de unión entre las dos líneas de comunicación, autor - lector, "yo" poético - "tú" apostrofado, señaladas más arriba. En el texto, como hemos dicho, apenas hallamos señal enunciativa explícita reveladora del lector. Los numerosos "tú" poéticos no corresponden más que en algún caso aislado a dicho receptor extratextual, **yaunok** (OI), **irakurle maitea** (OI), **Iñoiz ikusi dezute tximirritarik** (AL), etc. La relación comunicativa, a pesar de ellos, no sufre distorsión importante. La intención del poeta no es la de si-

---

(1) Cf. M. Bakhtin(e), Esthétique et théorie du roman, op. cit., pp.161-165.

tuar al lector en el lugar del "tú" apostrofado, sino en el punto de vista y actitud del "yo" poético textual. El poema busca, delicada y misteriosamente, entre otros objetivos, que el receptor se identifique con, o al menos se aproxime a, las sensaciones, sentimientos, vivencias y esperanzas que el "yo" manifiesta en su enunciación; trata de que el diálogo interior esbozado entre dicha instancia y las entidades con las que se encuentra, sea comprendido, aceptado y valorado por el lector. El autor pretende comunicar un mundo poético y lograr, eventualmente, que el lector, sintonizando con el "yo", goce del aliento tibio de la primavera (NE), sueñe con las alturas de las cumbres (ME), sienta la urgencia por la capacitación de la lengua (EU), experimente la decadencia y el paso del tiempo (ON), afirme su confianza en el renacer de la patria (IZ), se duela con el desamparo del árbol abatido (ZU) o se congratule con la nobleza y hombría del labrador (BU).

2.- LA PROXIMIDAD ESPACIO-TEMPORAL

2.1. COORDENADAS ESPACIALES

En varios poemas de Biotz-begietan encontramos referencias más o menos concretas y directas que sitúan los hechos o contenidos expresados en unas coordenas espaciales o temporales determinadas. Sabemos, por ejemplo, por la nota paratextual introductoria, que el suceso recogido en el poema XA corresponde a la Nochebuena de 1925, "1925'gko. Lotazillak 24'g.", o que el sepelio de la abuela ocurre entrada la primavera, cuando las golondrinas retornan de sus parajes de invierno, **enarak / etorri-garaiez, aldegiña** (BI); el entorno natural poetizado en BA se sitúa no lejos del monte Txindoki, y el paisaje motivador del simbolismo comunicado en IZ está contemplado desde un punto que permite divisar Orexa y Altzomuño.

En el enunciado poético, además de estas localizaciones específicas, hallamos otras señales que hacen referencia al mismo acto de enunciación poética en sí. A través de diversas formas deícticas descubrimos cuál fue, o es, en el texto, la relación espacial y temporal existente entre el "yo" poético y las entidades o hechos en el momento de la enunciación. Estos indicadores revelan el punto de vista, lugar y tiempo, en el que el sujeto poético se sitúa para percibir la realidad. Son índices de ostensión que se articulan en torno al "yo" y que manifiestan nuevos aspectos enunciativo-pragmáticos de la práctica poética lizardiana.

Ciñéndonos al "yo" intratextual como punto de referencia de estos indicadores, resulta claro que en el poemario domina la visión operada desde o en la proximidad. Si esta

prevalencia de la contigüidad es perceptible en la coordenada espacial, donde el aquí, el ahí, lo cercano, destaca sobre el allí, lo lejano, es sobre todo apreciable en la coordenada temporal, donde el hoy, el presente, es el tiempo de la mayoría de los poemas, muy por encima del pasado y del futuro.

El "yo" lizardiano inserta con relativa frecuencia el plural de proximidad, siendo su uso particularmente notable en los poemas OI, XA, BI y SA. El sujeto poético se incluye en el conjunto de entidades designadas en ese plural o bien da a entender que éstas se hallan presentes o próximas a él. El "yo" roza, contacta, intima con los otros seres y en ese plural manifiesta contigüidad y afectividad.

En OI, la cama, las prendas de vestir, los lectores, los versos, etc., son objetos, seres, considerados de modo inmediato al "yo". La cama se halla **aurrean**, a la vista, al alcance, presta a recibir al sujeto necesitado de descanso. Así,

Sartu ditzadan leenen
estalkiok azpitik

Txamarra kendu, bota
galtzok ere: ez atseden...

Irakurle guztiok
zurrungaka lorik?
Nere neurtitzok orrein
lo-erazle bizkorrak
uste ez nun ziranik!

Beraz, gabon, gazteok...

En XA, Dios Padre se dirige en plural de proximidad a sus ángeles y los padres del niño difunto lo utilizan en sus palabras de dolor y esperanza:

Poztu ene txikiok

Ene! Gure biotzon
erdibitzea!

Sartu, muttil ederrok

Gurtu gatzaion Yainko
aurtxoari biziok
eta illok...

En BI, los ojos del sujeto, las calles silenciosas, los portadores del féretro y, sobre todo, el sonido de los pasos dados por los acompañantes del cortejo fúnebre, son captados desde una perspectiva próxima y se sitúan junto al "yo" que recoge todo vivencialmente:

Begiok ero ditut

Begioi malko ixil bat
dadarka darite.

kale poz-gabeok

gorputza lau billobok

Ots!
ots!
bizion oñok...

Bat-batean eten da
bizion ots ori.

En SA, el "yo", que sale al campo atraído por la llamada vital de la primavera, apela a sus propios miembros corporales, a sus ojos, a los seres humanos y a los pájaros desde este plural de cercanía:

Anitz egunez, ez gera alaitu
lurtarrok. (...)

Bete ditzadan argiz begiok;
eten zain-giar lotuegiok

Ene begiok ez so besteri

Ibil, txoriok, ta kanta alaiki.

La aproximación operada por este plural afecta a entidades ya de por sí cercanas, **Begi eder-goseok** (NE), y a entidades no tan cercanas, **izarrok ziralarik / islatzen urean** (NE). El "yo" está ahí, se encuentra junto a unas y otras.

Indicadores de proximidad son también los demostrativos de primer y segundo grado, así como los adverbios correspondientes, "emen", "or", y otros como "bertan", "aurrean", "barruan", "ondoan", etc. La determinación con el demostrativo en grado absoluto indica ya que el "yo" considera el objeto determinado desde la contigüidad, **ene oiu au** (AG), **oiu alai au** (SA), **ene lor arin au** (BI), **bizion ots ori** (BI), **beera-bear au** (ON), pero es sobre todo en las expresiones que denotan propiamente lugar, donde más claramente se advierte esta inmediatez entre el sujeto poético y los seres. Segmentos como

Or pago bat, lerden-aski (BIZ)
bide-ertz onetan nadin eseri (SA)
Ondoan orra agiri, zornak ezotua (ZU)
Gaur, orra agiri, tarteka, urdiña... (SA)
Idiak or. Kate bat lotu dik itzaiak. (ZU)
untzi geriza untan nai aut igaro... (BA)
Begoz emendik ate ire ederkiak (BA)
(ta bertan ni) bultzia... (BU)

dan a entender que el "yo" sujeto contempla, experimenta o imagina estas realidades desde bien cerca.

Este acercamiento se hace particularmente llamativo cuando tiene lugar en el contexto de un contraste entre deíctico de cercanía y otra indicación espacial correspondiente a un lugar alejado del sujeto enunciador. Lo distante, lo quizá inalcanzable, queda aproximado por medio del adverbio de contigüidad: la alta cumbre de la montaña que roza el cielo, **ote-dituk or goitik / sumatzen bertago?** (ME), el gorrión que el "yo" imagina traer desde su país hasta el París en el que se encuentra ahora, **angoa lotsa ezetz onuntza ba'nekar** (PA), o el archipiélago perdido en los mares en el cual acaso descansó el navegante solitario Gerbault, **Or bide-zetzan Gerbault bakartia...** (EU).

Los paisajes abiertos y amplios, la naturaleza en sus estaciones, son captados, en general, desde la proximidad. Así, además de los segmentos ya apuntados, en BIZ se penetra en el bosque, **Basora naiz**; en SA, nos acercamos poco a poco al manzanal, que ha sido percibido en un primer momento desde la distancia; en BA, los montes que se alzan ante nosotros son avistados como situados a nuestro alcance, **Beste erpin musker bat or baita agiri.** Solamente en algunas estrofas de IZ y EU cabe hablar de verdadera lejanía, de mundos apartados; pero incluso aquí hay que señalar que en IZ no falta el recurso a la proximidad, **udaberri-lamiak / larreon batzarre** (IZ), y que EU es el poema en el que lo exótico, lo alejado, es elemento esencial para la constitución de su mensaje, necesidad de que la lengua vasca alcance y recoja toda vivencia, actividad y realidad terrestre.

No faltan, desde luego, otras referencias a lo lejano, pero son menos y, por otra parte, salvo en el mencionado EU, como conjunto, y en AG, **aldegiña aiz urrun**, son indicaciones más bien neutras, carentes del carácter marcado de

las señales de proximidad. Algunas se insertan en contextos de aproximación, como **Ta an datorkik beñola, eskuan aizkorez** (ZU), o **Bai-baitator urrundik** (IZ). Recordemos que el verbo "etorri", aproximación física y a veces afectiva, es el verbo más frecuente entre los que indican movimiento.

2.2. COORDENADAS TEMPORALES

La proximidad, la inmediatez, es aun más patente en el plano temporal. El tiempo dominante en el poemario es el presente.

Con el fin de precisar esta afirmación, distinguimos un tiempo gramatical o "tempus", señalado por las formas verbales y más bien psicológico, y otro de valor nocional o "tiempo", propiamente cronológico, vivido (1). Por otro lado, aunque no existe una relación mecánica entre tiempo y aspecto, los analizamos a la vez, ya que la consideración de su combinación permite determinar las coordenadas temporales con mayor exactitud. Dentro del verbo nos fijamos, en particular, en las formas del indicativo.

En Biotz-begietan el sujeto enuncia su discurso utilizando, salvo una, todas las combinaciones tiempo-aspecto básicas de la lengua:

. presente-puntual : **Leenetan ez bezin autsia natza** (ON)

. presente-imperfecto : **Orriz-orri yazten da / basoa, gozoro...** (NE)

---

(1) Cf. su aplicación al verbo euskérico en: Euskaltzaindia, Euskal Gramatika. Lehen urratsak-II, Bilbo, 1987, pp. 124 y ss., 399 y ss.

. presente-perfecto : **etorri aiz txuxen** (PA)
. presente-futuro : **ez du, / alegia, izango** (OI)
. pasado-puntual : **zurubi biurrez poliki ninyoan** (GU)
. pasado-imperfecto : **eguzkiak zitun ta / zure aur-yolasak / alaitzen** (BI)
. pasado-perfecto : **Izotzak estali zun / gure Euskalerria** (IZ)
. pasado-futuro : ------

La estructura más abundante es el presente-puntual, con algo más de doscientas formas, seguida del presente-perfecto, con alrededor de cien. En frecuencia descendente, ya con menor relevancia para el conjunto del poemario, el pasado-puntual, el pasado-perfecto, el presente-imperfecto, y con una utilización escasísima el presente-futuro y el pasado imperfecto. La preeminencia de las formas verbales de presente es total: más de trescientas formas de presente por unas ochenta de pasado.

Se puede objetar que el presente-perfecto indica una acción ya efectuada y que, por lo tanto, corresponde a un tiempo cronológico pasado, pero aun y todo la prevalencia del presente-puntual, es decir, presente como tiempo gramatical y como tiempo cronológico, es notable. Además, la mayoría de las formas en presente-perfecto refieren a un tiempo muy próximo al presente cronológico, inmediatamente anterior. Así, cuando el "yo", en BI, manifiesta las impresiones sentidas durante el entierro de la abuela, el poema se desarrolla básicamente sobre un presente-puntual dominante, "**Biotzean min dut**", "**Eguzkirik ez dute**", "**aur-yolasik ez dago**", "**Bakarrik / zagoku atean**", etc. Los cortes como "**Bat-batean eten da**", "**Gorputza laga dugu**", "**Bultza naute barrura**", "**ordia-antzo sar nazu**", etc., apuntan a un tiempo contiguo al presente en el que se están exponiendo los hechos. No se rompe la proxi-

midad, no se da un aumento brusco de la distancia temporal. Incluso en **ordun, ixar bat biztu / du nere gau beltzak**, el adverbio inicial parece exigir un pasado-perfecto ("biztu zuen"), sin embargo, el sujeto mantiene un presente-perfecto. Algo semejante advertimos en GU, donde en medio de una narración en pasado se cambia a forma verbal en presente precedida también de "ordun", **Ordun, yetxi nazu lezera; / nork gere muñean dugun itzalera.**

Concretando por poemas, el presente-puntual es la estructura verbal, no sólo cuantitativamente dominante, sino, sobre todo, eje a partir del cual se enuncia el discurso poético en OI, ME, BU, PA, AG, BI, BIZ, BA, ON, EU e IZ; los poemas ZU y SA también se articulan sobre este presente-puntual, pero en ellos el presente-perfecto tiene tanta o mayor relevancia que el puntual. En todos estos poemas aparecen algunas formas verbales o adverbiales referidas al pasado o al tiempo posterior, pero el presente es el momento del poema. Únicamente en YA, **Yauna, ogen egin nuan!**, en GU, **Nerekin yaio nun abesmiña** , y en ZE, donde el encuadre narrativo se enuncia básicamente en pasado, **Gautu zanean**, cabe hablar de composiciones construidas en pretérito. La disposición temporal de los restantes poemas es compleja: por su frecuencia, las formas de presente y pasado se distribuyen en cantidades aproximadamente parecidas, pero su combinación varía con cada poema. En los otros dos poemas narrativos de tercera persona, AL y XA, ambos tiempos aparecen mezclados en los períodos correspondientes a la narración; en AL, el comienzo y el final se relatan en pasado y el núcleo intermedio alternando pasado y presente; en XA, se abre la narración en forma verbal de presente, **orra non bildu ditun**, y sigue con el pretérito, **abia ziran**, mientras la segunda parte se inicia con forma verbal en pasado, **gaitzak ito-zorian / zegoan**, para continuar hasta el final con diálogo en presente. En AS, el marco inicial y el armazón básico del poema se construye en presente, **Yoka nagokik atea**, y se pasa en diversos momentos, sobre todo al

final, al pretérito, **Ordun eguzkiz yantzi zan**. Parecidas combinaciones tienen lugar en los poemas OT y NE.

Pero lo verdaderamente relevante es la preeminencia cuantitativa y funcional en trece poemas, y al menos cuantitativa en AL, XA, OT y NE, del presente, sea gramatical, sea cronológico. La mayor parte del poemario se dice en y desde el ahora; es en su coordenada donde tiene lugar la enunciación poética. El tiempo verbal pone en relación el momento de la acción, la ocurrencia de la situación, acontecimiento o asunto referido, con el momento de la expresión, o, dicho de otro modo, caracteriza el proceso del enunciado por referencia al proceso de la enunciación. En este marco, mientras el pasado nos informa de que el proceso del enunciado es anterior al proceso de la enunciación, el presente es el tiempo del verbo que explica el tiempo en que se es, el tiempo en cue se habla, la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia de discurso que lo describe (1). Al hablar en presente, la palabra, la enunciación del "yo" lizardiano brota a la vez que se desarrolla lo relatado o referido en su enunciado poético. No hay, o apenas hay, distancia temporal entre la ocurrencia de los hechos y el discurso emitido por el sujeto. Ésta es la situación temporal ampliamente dominante en el poemario. Indirectamente el apóstrofe, en cuyo análisis no insistimos, y directamente las formas verbales y los adverbios de tiempo,son los indicadores a través de los cuales descubrimos esta prevalencia.

Es ahora, presente-puntual, cuando en ME el "yo" ama las cumbres de la montaña, **Maite ditut gallurrak**, pregunta si hay hadas en sus bosques y busca la naturaleza de la fuerza misteriosa con la que la cima le atrae hacia ella, **narakark igana**.Es en este presente cuando en BU el sujeto poé-

---

(1) Cf. É. Benveniste, op. cit., vol. 1, p. 262; R. Jakobson, op. cit., p. 183; J. Lyons, op. cit., p. 317.

tico marcha en el tren por el borde de su tierra, **doa zoro / (ta bertan ni) bultzia...**, y se ve arrastrado fuera de ella por la urgente vida del llano. En PA, ahora está en París, en una cafetería, **Kafetxean bainago**, observando cómo el gorrión baja del árbol para recoger su alimento. En BI, es hoy el entierro de la abuela, el día en que las calles y hasta las piedras están ensombrecidas por el dolor, y es en este momento cuando una lágrima silenciosa salta de sus ojos, **dadarka darite**, al ver el cuerpecillo difunto en el cementerio. En ZU, el árbol talado está frente a él y en este instante enumera los beneficios del pacífico patriarca que ahora está despidiéndose con un último beso de la tierra que ha recibido su tronco caído, **elkarri munka zaudete**. Es ahora cuando se ven los robles estirados hacia la luz en busca de la vida, **egarri baitute** (BIZ), cuando el maíz y el lagarto son los únicos seres que resisten sin sudar bajo el sol del estío, **dagotzu soilki / eguzki gorritan ezin izerdi** (BA), o cuando el viento húmedo del otoño hace gemir a la tierra, **lurrari daragio ots negartia** (ON). Es este presente el momento en que, en IZ, el sujeto poético asciende desde los valles al monte y bebe ávidamente su dulce risa.

El presente, el presente gramatical del presente-perfecto, y, sobre todo, el presente gramatical y cronológico del presente-puntual, impregna todo el poemario. Por medio de él, los hechos, las situaciones y los sentimientos referidos aparecen como actuales, permanentes; no nan pasado sino que ocurren en este mismo momento. Los versos son como recreaciones instantáneas de los acontecimientos y vivencias del "yo" o de una tercera persona, en un sentido paralizantes o congelantes, pero en otro, gracias a las formas temporales del presente, vivas y dinámicas. El "yo" recoge los hechos desde la proximidad temporal y nosotros,en la lectura, captamos el momento mismo en que han tenido lugar. Al asumir la posición enunciativa de la primera persona tenemos la oportunidad de reactualizarlos en el plano del lenguaje poético.

En PA, por ejemplo, las formas en presente-puntual **Kafetxean bainago**, correspondiente al "yo" sujeto, y, **baator beera o Esku -(?)- peko guri bat boteaz,... an'tziak!**, referentes al gorrión, sitúan a ambas instancias enunciativas en la misma línea temporal, en el presente. El sujeto personal observa y admira los movimientos y saltos del pajaro ahora, y es en este instante cuando le dirige su palabra en apóstrofe. Otras formas verbales en presente-perfecto exponen las acciones como acabadas, no hace mucho tiempo sino ahora mismo, hace poco, "**etorri aiz txuxen**", "**irentsi du**"; son tan recientes que incluso admiten un posible "orain". El "yo" recurre al pasado únicamente en la décima estrofa, última de la composición, **otoi nizun zerua**. Aquí, este hecho está visto desde la distancia temporal correspondiente a un momento que puede ser el de la escritura del poema. Pero las nueve estrofas construidas en presente, declaran lo ocurrido en París desde cerca, desde la inmediatez temporal.

El pasado, como ya hemos indicado, aparece esporádicamente en los poemas de presente. Es el eje temporal de YA, ZE y GU: el pecado cometido y el miedo al castigo divino, los deseos del niño moribundo de ver el anverso del cielo y el dolor de la madre por su muerte, y la época de la vida en la que el "yo", careciendo de la voz necesaria para cantar sus versos, la buscó con urgencia en su profundo y olvidado interior, están vistos en pasado.

Entre los poemas cuya disposición temporal se apoya en la combinación de presente y pasado, he aquí, a modo de ejemplo, la distribución,según el tiempo, de las formas verbales utilizadas en la parte directamente narrativa del poema AS:

TIEMPO →	Pasado remoto	Pasado próximo		Presente	
TEMPUS →	Pasado-puntual	Pasado-perfecto	Pasado-puntual	Presente-perfecto	Presente-puntual
I. "Atarian"	Bai-bainun nenkusanetan				nagokik nagokik Bizi ote-dut
II. "Sarrera"	nuen	eragin ziten	zeuden	yan ditu peitu du	datoz dabil dakartzi
III. "Leena"		asi zan mintza zi-tzaidan iragan zue-lakoa igurtzi zi-dan asi zan		dut arki birrumetu danez dit ondu laztan dut	dator dakar ezpaita oi-dun darabil du dagokit dut diotsat dut
IV. "Oraña"		igurtzi zuen etzan eten	zegoen ziarduten	laztan du	diotsa
V. "Etorki-zuna"		yantzi zan leeneratu zan	zegoan	egin ditu	

La estructura temporal del poema es compleja. Junto a los tiempos gramatical y cronológico se desarrolla un tiempo simbólico marcado por los subtítulos del poema, "Leena", "Oraña" y "Etorkizuna". Los tiempos gramatical y cronológico se articulan sobre el presente y el pasado, sean puntuales o perfectos. El tiempo simbólico se distribuye en una época pasada, tradición y espíritu en decadencia, simbolizada por la abuela y el huerto vacío y desnudo, "Leena"; una época presente, vitalidad y ánimo nuevos, simbolizada por el biznieto, "Oraña"; y una época de renovación futura iniciada ya, simbolizada en la transfiguración operada en el huerto de los antepasados que se puebla de nuevos árboles y frutos, "Etorkizuna".

Las tres primeras partes están dominadas por las formas de presente, combinado según dos aspectos. El poema se inicia en el presente-puntual, armazón y enfoque temporal básico de la composición. El sujeto en primera persona está llamando ahora a la puerta del huerto, **nagokik**, y se pregunta si aún vive la abuela que tenía; es en este momento cuando acuden a su mente los amigos del pasado y, sumido en sus pensamientos, ve llegar a la abuela, tambaleante, los ojos nublados, casi incapaz de caminar por sí sola. A partir de, y en combinación con, este presente, se insertan formas temporales diversas que desde el "ahora" refieren los hechos según perspectivas temporales diferentes. Unas lo hacen como inmediatamente pasados, "**dut arki**", "**laztan dut**"; otras presentan los hechos en tiempo, gramatical y cronológico, pasado, como vistos no en el instante presente, sino desde un momento ya posterior que también podría ser el de la escritura, "**asi zan**", "**zeuden**"; otras, finalmente, responden a situaciones traídas al recuerdo por el "yo" ahora, "**Bai-bainun**", "**nuen**". El eje temporal del poema es el presente.

En estas tres primeras partes, el "yo", en presente, descubre el estado actual del huerto y de la abuela, el noble pasado, la digna tradición de los antepasados, ahora a

punto de extinguirse. Todo revela decadencia: apenas hay vida, **"adar uts"**, **"Ale bakanak"**, **"ortziak peitu du iguzki"**, o se cuestiona su existencia, **Bizi ote-dut gaxoa?**, y se advierte incapacidad, **bere buruz ezpaita gai**, senilismo, **birrumetu danez-gero**, sumisión, **menbeko darabil leenak**, y abandono, **Belar gaiztoak yan ditu**. Es el pasado en el presente, ahora, amenazado de extinción.

Este pasado, como realidad temporal en clave simbólica, queda recuperado y revitalizado gracias a la aparición del presente simbolizado en el biznieto. El pasado se reaviva, **"ta aren eztizko irriparre!"**, **"pozak zoratzen"**, y conecta con el presente, reanudándose sin ruptura el proceso de transmisión de las esencias comunitarias que informan y vivifican el huerto-pueblo, **erri-baratzak**. Aunque combinadas con las del presente, son ya las formas verbales en pretérito las que dominan ahora la narración del encuentro entre pasado y presente, así como la referencia al futuro. Junto a formas verbales en pasado-perfecto, expresando acciones de sentido acabado, otras, en particular **zuaitz berri bat zegoan**, abren el simbolismo del poema hacia el porvenir y lo mantienen en vigor. Por último, los imperativos **"biur adi"**, **"aldatu beza"**, indican que el proceso no ha acabado. Lo que se ha efectuado de modo imaginativo-simbólico debe plasmarse en la realidad; pero más que una recuperación mimética del pasado se trata de conformar un presente-futuro adecuado y renovado según la sustancia esencial del pasado.

La articulación de varios tipos de tiempo y formas verbales temporales diferentes, crea una red compleja de sentidos, todos ellos latentes en los versos. A partir del presente gramatical y cronológico, por interacción con los demás tiempos, se originan valores semántico-temporales que deben ser tenidos en cuenta en la interpretación del poema.

2.3. LA DEIXIS ADVERBIAL

Si bien las formas verbales son los indicadores más frecuentes y relevantes de este presente, el análisis de la deixis adverbial revela también la preeminencia de lo actualmente próximo. De entre las coordenadas "atzo"-"leen", "gaur"-"orain", "biar"-"gero", la segunda es la fundamental.

Hay referencias adverbiales de pasado expresadas en segmentos como **beñola zaik eten** (AG), **egiñik igaz baitira** (EU), **Ordun eguzkiz yantzi zan** (AS), **eguzkiak leen maitea...** (AS), etc. También recogemos indicadores adverbiales que denotan tiempo por venir, posterior al presente, **laga dezaket "aita-/gurea" biarko...** (OI), **Sarri-sarri gero** (NE), **gero, bat-batean** (BI), **Gero, geldiro: "Nor zaitut?..."** (AS), etc. Son, sin embargo, menos frecuentes que los indicadores adverbiales de presente y, lo que es más importante, en su mayoría están insertados en un contexto de actualidad; la forma léxica indica pasado o posterioridad, pero el tiempo cronológico del discurso es el presente. Así, por ejemplo, en

> **noizbait orlegi, gaur nabar basoa;**
> **tarteka gorri garoa.** (ON)

> **Beste gain erpin bat bazan agiri**
> **leen eze: gaur burni-meatz iduri.** (ON)

Por otro lado, las formas proyectadas hacia el futuro indican un tiempo inmediatamente próximo al presente, no época posterior lejana. "Gero", el adverbio más utilizado en este sentido, nos traslada al momento contiguo al hecho presente, **Gero, aldamenean, / atzaidan eseri** (BA).

El presente se halla señalado por "orain" y "gaur". "Orain" refiere siempre al presente-puntual; "gaur", el indicador adverbial más frecuente, aparece en once poemas, unas veces señalando el momento presente-puntual, **aur-yolasik ez dago / gaur zure kalean** (BI), otras el inmediatamente anterior, **gaur, enarak / etorri-garaiez aldegiña** (BI). Con el primero, la enunciación del "yo" y el tiempo de lo referido coinciden ; con el segundo, se amplía la posibilidad de distancia, pues el momento de la enunciación y el tiempo de los hechos tienen lugar dentro del mismo día. En ambos casos la proximidad temporal es estrecha. Es ahora cuando el "yo" puede asomarse por entre las sábanas, **Oraintxe, ba, muturra / zerbait atera daiket** (OI), y es hoy cuando solicita que Onuzki acuda a su pensamiento, **atorkit, Onuzki, gaur oroimenera!** (AG), dialoga con el cestillo vacío, **zergatik gaur ain uts?...** (OT), no recibe sonido alguno desde el torrente del barranco, **Arru-beetik ez dator gaur ur-otsik...** (BA), contempla el azul del cielo, **Gaur, orra agiri, tarteka, urdiña...** (SA), o bebe la sonrisa del monte, **gozatua baitu gaur / ezti bereziaz** (IZ).

En Biotz-begietan, por lo tanto, domina la línea "yo"-"aquí"-"ahora". El "yo" refiere en primera persona lo que descubre ante sus ojos en el momento presente. Proximidad y autenticidad son las cualidades que se desprenden de esta situación enunciativa. El verso **Txindoki!, orain agokit aurrean** (BA) lo condensa perfectamente: en él percibimos la voz del "yo", **agokit**, que se dirige a un "tú", **Txindoki**, presente en este momento, **orain**, y aquí, **aurrean**, ante él. Los poemas, en su mayor parte, manifiestan un contacto directo, experimentado, vivido, con seres, hechos y situaciones.

3.- LA TRANSFIGURACIÓN POÉTICA DE LA REALIDAD

3.1. EL "YO" DISCURSIVO Y EL POETA

En este punto del análisis se plantea el problema de la referencia. Se trata de ver si existe y, en caso positivo, hasta qué punto, un ajuste o correspondencia entre los sujetos poéticos "yo" y "tú" textuales, y determinados sujetos extratextuales; entre las entidades, situaciones y hechos recogidos como presentes aquí y ahora, y el mundo exterior al poema; entre el discurso poético y la realidad.

El discurso poético no es pura mímesis,copia exacta de la realidad, y su validez no se calibra exclusivamente en relación al mundo empírico, pero esto no significa que el objeto artístico sea puramente autotélico, referido únicamente a sí mismo, o se halle desligado de esa realidad. Toda obra es signo de sí misma, para ser comprendida debe ser considerada dentro de sus parámetros, pero además informa sobre el mundo. Entre el mundo real artístico del poema y el mundo real natural no hay identificación pero tampoco ruptura total.

Dicho desde otra perspectiva, la obra literaria, el poema, puede cotejarse con la realidad, pero su sentido no se agota en ella. Aunque basada en el mundo exterior empírico lo supera, ya que es un mecanismo semiótico de estructuras semánticas específicas con capacidad de producir nuevos significados. Más que de referencialidad cabe hablar de seudo-referencialidad, correlación entre poema y realidad empírica basada no en su adecuación total sino en la modelación que de ese mundo y de su experiencia opera la composición poética.

Reuniendo ambos aspectos, la verdad de la obra literaria se halla autónomamente constituida "de dicto", en su horizontal auto-referencialidad, pero fundada mediatamente "de re" (1).

El grado de acuerdo entre texto literario y realidad varía de poema a poema, de obra a obra. Este nivel de correspondencia entre mundo recogido en el poemario y mundo empírico, en Biotz-begietan, es elevado. Como vamos a ver, muchos de los elementos constituyentes de su entramado poético son relativamente fáciles de identificar y localizar en el mundo exterior. Esta confrontación entre poema y realidad sólo es un primer paso. Nuestro poeta, si bien toma su material de su propio entorno, no se limita a ser mero fotógrafo, retratista o notario que levanta acta de lo sucedido, sino que lo elabora, lo transforma, a la vez que en esa operación expresa sus sentimientos y aspiraciones. En los versos, sobre la verdad "de re", se producen, "de dicto", sentidos nuevos.

Puesto que cada poema es una entidad enunciativa completa y coherente, es evidente que el "yo" discursivo se mantiene idéntico, constante, a lo largo de cada composición. Dentro de cada poema todos los "yo" del enunciado corresponden a la misma entidad enunciativa. Es el mismo "yo" el que, por ejemplo, al comienzo de BI dice **Biotzean min dut, min etsia** y más adelante **Ai, ene lor arin au / zein dudan larria!** o **Agur, amonatxoa!**, para volver a repetir al final **Biotzean min dut, min etsia.** No solamente el "yo" discursivo, sino también el "yo" sujeto-actor se mantiene constante en cada poema: es el mismo ser el que en BI siente dolor en su corazón, carga con el féretro, penetra en la iglesia, llega al cementerio y se despide de la abuela difunta. Más aun, el "yo" discursivo y el "yo" sujeto-actor se identifican en el marco de cada uno de los poemas de Biotz-begietan, o, dicho

---

(1) Cf. V. M. de Aguiar e Silva, op.cit., pp. 639-646.

más exactamente, corresponden a dos manifestaciones de un mismo "yo" que se actualiza como construcción enunciativa y como personaje.

Otra cuestión es si el "yo" también se mantiene idéntico de poema a poema, si los diferentes "yo" expresados homogéneamente en cada uno de los dieciocho poemas corresponden o no a una única entidad permanente a lo largo del poemario. Cambian las circunstancias enunciativas, el lugar, el tiempo, los hechos, y cambia el "tú" que unas veces designa a la cumbre del monte, otras al cesto vacío, otras al gorrión parisiense, otras al árbol caído, etc.; pero puede suceder que la primera persona se refiera continuamente a una misma entidad relativamente subsistente a través de los diversos poemas. Enunciativamente, el "yo", como todos los elementos deícticos, varía con cada acto de enunciación, pero eso no impide que en el nivel referencial esta primera persona corresponda a través de las diversas concreciones enunciativas a una misma entidad real.

Un análisis inmanente del poemario nos permite concluir que los textos no ofrecen entre ellos incoherencias, contradicciones, que obliguen a diferenciar los sucesivos "yo" enunciativos; no existen obstáculos intrínsecos a su identificación . Incluso podemos afirmar que este mismo análisis descubre suficientes aproximaciones y conexiones que positivamente apoyan una asimilación de los diferentes "yo" poéticos. Los poemas constituyen enunciados distintos producidos por un mismo "yo" que es sujeto enunciador y sujeto-actor de los mismos.

El nivel extratextual viene a confirmar esta coherencia interna. Aunque al tratar la cuestión de la referencia del "yo" Benveniste (1) señala que dicha instancia no remite

---

(1) Cf. É. Benveniste, op. cit., vol. 1, pp. 252-254, 261-263.

a la realidad, sino únicamente a la enunciación , a la realidad del discurso, que la contiene, nosotros, con Kerbrat-Orecchioni, consideramos que esa afirmación constituye una reducción inadecuada de otra más exacta:

> "les déictiques réfèrent à des objets dont la nature particulière ne se détermine qu'à l'intérieur de l'instance particulière de discours qui les contient." (1)

La correspondencia entre el "yo" exterior y el "yo" poético queda determinada de modo específico, se instituye enunciativamente,en el enunciado del poema. Es verdad que la persona que habla en los versos, el "yo" poético, aunque coincida más o menos con el "yo" empírico, sustancialmente no es más que una composición que la fantasía logra con datos de la experiencia y que quien nos dirige la palabra no es el poeta mismo, sino un ente de ficción, la imagen de un ser humano que nos comunica no un contenido anímico real sino imaginario (2); pero, en un sentido, ambas instancias pueden corresponderse y ese contenido anímico comunicado, aunque imaginario "de dicto", puede ser experimentado "de re". Las relaciones entre la entidad ficcional, el "yo" enunciador del texto, y el autor empírico, no son relaciones de identidad total ni tampoco de exclusión mutua absoluta, sino más bien de compleja implicación, que pueden oscilar desde un tipo de relación marcadamente isomórfico a un tipo marcadamente heteromórfico (3). En Biotz-begietan, la relación entre el "yo" del discurso y el autor empírico tiende hacia una relación marcadamente isomórfica, y lo subrayamos.

Comprobamos que los hechos, sentimientos y pensamientos enunciados y vividos por ese "yo" del poemario se ajustan en su gran mayoría a los datos biográficos, actividad

---

(1) C. Kerbrat-Orecchioni, op. cit., p. 44.

(2) Cf. C. Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1976 (6ª ed.), pp. 18-38.

(3) Cf. V. M. de Aguiar e Silva, op. cit., p. 223.

y personalidad del autor, Lizardi. El "yo" del poemario corresponde al ser real y empírico Jose Maria Agirre, "Lizardi", ser personal que, aun evolucionando naturalmente a través del tiempo, a la vez mantiene unas actitudes constantes que son suficientes para garantizar la unidad básica del "yo". La proximidad e inmediatez con que el "yo" textual vive y experimenta la realidad remite al propio Lizardi. Así, este "yo" es la fuente de coherencia, recorre la obra como hilo que ensarta las isotopías semánticas engendradas en los textos y permite atribuirlas a una entidad personal que, aunque diversificadora como conviene a toda realidad viva, es fundamentalmente unificadora.

Nuestro poeta compone sus versos a partir de elementos de la realidad recogidos directa y personalmente por él mismo. No se trata de reproducir fielmente la realidad, sino de "livrer à travers les mots une équivalence de l'expérience elle-même" (1). Apenas recurre a materiales extraños, ajenos a su mundo, sino a hechos vividos y situaciones presenciadas como testigo o protagonista, a sensaciones recibidas, sentimientos nacidos e ideas amasadas en su propio interior (2). Los poemas giran en torno a acontecimientos de su vida, aspectos de su entorno natural, vivencias de su espíritu, que lleva a su obra tras haberlos experimentado real e intensamente. Cuando acude a la ficción, a la fantasía imaginativa, lo hace utilizándola al servicio de la realidad que trata de comunicar (Kaz,333).

---

(1) J. Cohen, Le haut langage, op. cit., p. 228.

(2) V. Arrillaga, al analizar en las páginas 45-93 de su mencionado estudio el material poético utilizado por Lizardi, insiste repetidas veces en esta idea: "Lizardi canta y busca el material de su poesía en el medio ambiente en que vivió" (p. 74). "Lizardi no canta nada que esté fuera de su ámbito vital; lo que rodea al poeta es la materia con que éste construirá su mundo poético" (p. 45). L. M. Mujika, así mismo, en el primer volumen de su obra: "Bere tematika euskal girokoa da" (p.45). "Lizardik, funtsean, ez du asko asmatzen; ikusia, baino, eder-mintzoz transkribatzen..." (p. 47). "Lizardik bere errotatik eho du euskal paisajeak sujeritzen dion ederdura" (p. 62).

Su práctica poética concuerda con su teoría. Lizardi define al poeta como

> "un hombre dotado de una visión especial que mirando a través de un prisma sublimador los elementos del panorama de la vida nos los presenta de forma sorprendente" (Kaz,304).

Dejando, de momento, los demás componentes de esta definición, advertimos que el punto de partida, el material gracias al cual se origina la poesía es, según el autor, "los elementos del panorama de la vida". Es la vida, vida cósmica, social, personal, etc., la que aporta el contenido a partir de cuya elaboración se construye la poesía.

El hecho de que exista una adecuación entre lo enunciado en el discurso y las actividades y vivencias reales del autor, no constituye por sí mismo ni valor ni contravalor poético. En sí es un factor neutro. La poesía no exige como condición especial un ajuste entre el "yo" poético y el "yo" empírico; tampoco lo proscribe. Sin embargo, aunque no es un valor en sí mismo, sí es un rasgo típico de la poesía lizardiana y como tal lo recogemos. Nuestro poeta pudo haber poetizado únicamente aspectos imaginados, no vividos directamente por él, de forma que no existiera correspondencia entre mundo del poema y mundo exterior, pero de hecho escogió realidades conocidas y familiares. Éstas despertaron más vivamente su sentido poético. Lizardi pudo haber compuesto su obra desde una tercera persona distanciada, pero puesto que el contenido expuesto no es ficción pura, sino también realidad experimentada por el sujeto discursivo, escoge como instancia enunciativa directa y coherente la primera persona. El "yo" del poemario no es mera entidad de invención, es el propio autor que por el hecho de manifestar su auténtica realidad, tiene la posibilidad, actualizada de hecho, de construir sus poemas desde la voz y focalización de su propio "yo".

En Biotz-begietan, por lo tanto, se da no una identificación absoluta, pero sí una correspondencia relativa entre "yo" personaje-actor, "yo" narrador discursivo, y autor. A partir de aquí nos referimos ya al "yo" como Lizardi y a Lizardi como manifestado en ese "yo" poético.

3.2. MUNDO POÉTICO Y REALIDAD EXTRATEXTUAL

Sin pretensión de elaborar un esquema biográfico o de recopilar actividades y rasgos de la personalidad de nuestro autor (1), pasamos a apuntar algunos datos que corroboran las afirmaciones precedentes referentes al ajuste matizado existente entre el contenido de los poemas y la vida, el entorno y las actitudes profundas de Lizardi.

La existencia de correspondencias entre el mundo poemático y la realidad extratextual (2) se descubre con claridad,sobre todo,en los poemas en los que el "yo" de Lizardi se refiere a personas y lugares próximos a él por lazos de

---

(1) A falta de una biografía elaborada de Lizardi, sirvan de referencia los datos recogidos por A. Zelaieta en la mencionada obra de X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi, pp. 45-99, y por L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 17-38. Los artículos y cartas del propio autor aportan detalles valiosos. Viven aún testigos que conocieron o trataron al poeta. Entre ellos hemos mantenido entrevistas con sus hermanas Maria Dolores y Rosario Agirre; con amigos o compañeros de trabajo, Antonio Maria Labayen, Enrique Ortiz de Zarate; con vecinos de Tolosa que se relacionaron con el poeta, Jose Maria Urteaga, Josu Perales, Jesus Olarreaga, y con Pio Montoya. Son pocos los datos obtenidos y la mayoría de los consultados nos han remitido a A. M. Labayen como el testigo más cualificado. A ellos y, sobre todo, al escritor tolosarra, con quien hemos tenido dos largas conversaciones, el 22 de diciembre de 1981 y el 14 de octubre de 1986, corresponden algunas de las notas biográficas o ambientales, pocas más bien, que por su pertinencia insertamos a lo largo del trabajo.

(2) Entre otros trabajos relativos a esta adecuación entre mundo poético y realidad extratextual próxima al poeta, señalamos : Orixe, "Lizardi", in Olerti. "Izar", Urtarrilla/Bagilla-1963, pp. 106-114; I. Mujika Iraola, "Urkizura bidean Lizardirekin" in El Diario Vasco, 4-III-1987, "Zabalik", pp. IV-V.

familia o de amistad. Los poemas BI y AS giran en torno a la abuela del poeta por parte de su madre, Klementina Belauntzaran. El huerto que el poeta visita en AS es el huerto que la abuela cuidaba en su casa de Zarautz, **Asaba zaarren baratza**, y que aún, hoy, aunque reducido en extensión, es posible visitar. La puerta roja, **ate gorri zurezkoa**, que en tiempos de Lizardi daba acceso al huerto,ha desaparecido, pero, como entonces, todavía crecen las fresas, **marrubi-lapur nenkusanetan...**, y los muros cubiertos de hiedra, **untzadun ormek esia**, siguen en pie. Los amigos recordados tras el paso del tiempo, **Adiskide min-maiteak!**, son los amigos de su infancia y juventud zarauztarra; el niño que la abuela acaricia es el hijo de Lizardi y biznieto de la abuela, Xabier, datos que el poeta señala con precisión, **ark birbilloba, nik seme**. En el poema del entierro de la abuela (BI), ya desde el inicio paratextual, "Amona zanaren eortz-egunean", se establece conexión entre poema y realidad. La abuela fallece el 31 de marzo de 1928, al comienzo de la primavera, **enarak / etorri-garaiez, aldegiña**, y es el mismo Lizardi uno de los portadores del féretro, **gorputza lau billobok**. La iglesia en la que se oficia el funeral, "**Bultza naute barrura...**", "**entzuten / zure azken-Meza!**", la parroquia de Santa María, y el cementerio sobre la loma, **muño baten gañean / uri ixil bat arki...**, en el que se entierra el cuerpo difunto se sitúan, así mismo, en la villa de Zarautz. Las escenas y los sentimientos no son ficción, sino que corresponden a los momentos vividos durante el sepelio.

Los textos en prosa confirman la autenticidad de los hechos. En ellos encontramos detalles que concuerdan con lo referido en los poemas; algunos de ellos han sido puestos de relieve por L. Otaegi en la recopilación de los artículos y trabajos periodísticos del poeta, Kazetari-lanak. En el artículo "El tema del día" (Kaz,176-178), por ejemplo, Lizardi refiere en primera persona, "Yo tenía una pobre abuela vieja y arrugada", "flaqueóle la razón" y se convirtió "en una como

niña octogenaria" "que había de morir sin volver a reconocernos". La adecuación con el poema AS es clara: "Bai-bainun amona xaar bat", "begi galduak nora-nai...", "Zaarrez birrumetu danez-gero", "Gero, geldiro: "Nor zaitut?..."", "Oroi ote?...", etc. En dicho artículo se relata el entierro de la abuela de esta forma:

> "Mas, por fin murió... Y un día muy gris hinchadas nubes hendían el cielo espacio, goteando a intervalos pesada y amenazadoramente... Seco y desgarrado era el estruendo del cercano mar... Y los nietos de la pobre abuela hollamos las calles del pueblo, aquellas que en lejanos días de sol fueron azules para ella y lo han sido también para nosotros en otros más recientes. Y pendiente de nuestros brazos iba la carga frágil, del despojo triste de la madre de nuestras madres... ; en medio del largo cortejo que iniciaba en alto la cruz rematada por cien negrísimos mantos de mujer, las pisadas de los vivos resonaban con un eco extraño y estremecedor..." (Kaz,178)

En BI hallamos varios versos ajustados a los segmentos que hemos subrayado en esta descripción-narración. Ordenados según el texto en prosa:

> Eguzkirik ez dute / leiotan zapiak
>
> Odeiek lits urratu; / itsasoak orro
>
> gorputza lau billobok
>
> Orain larogei urte, / kale poz-gabeok
> eguzkiak zitun ta / (...)
> nork lekuskez, ikusi / urte urdin igesak!
>
> Ai,ene lor arin au / zein dudan larria!
> Besoek ez lan arren, / biotzak nekeak...
>
> ta ain illaun, gorputz xaar!

Errezka bi gizonek / argizai oriak;
gorputza lau billobok; / atzetik andreak

Ots! / ots! / bizion oñok...

También artículos como "Hora triste" (Kaz,203-206), relato personal del entierro del escritor "Kirikiño", o "Zumarragako gurasoei" (Kaz, 113-115), contienen elementos afines a AS y BI: "nos bailaba una danza loca y lúgubre" se corresponde con **dantza naasi bat dabilt / irudimenean** (BI), y " Euskara zan gaurdaño, gure antzin-antziñeko asabaekin lotzen ginduzan katea..." con **Ene asaben lokarri zaarra, / Yaunari zor, e-tzan eten!** (AS).

Onuzki, a quien Lizardi dirige su apóstrofe dolorido y esperanzado en AG, designa a Felipe Lizundia, amigo suyo de Zarautz, trastornado mentalmente e ingresado en el sanatorio "Santa Ageda" de Arrasate.

Incluso entre los poemas narrativos en tercera persona, XA recoge escenas pertenecientes al fallecimiento del hijo del poeta, hecho ocurrido, como indica la nota introductoria al poema, el día 24 de diciembre de 1925. El poeta, realmente, convidó a los niños cantores a pasar y a cantar sus villancicos ante el hijo yacente en la cuna. La elección de la composición francesa "L'envers du ciel" para traducirla al euskara en ZE, parece motivada o sugerida por su tema: la dulce muerte de un niño que desea contemplar el anverso, el lado oculto, del cielo y el dolor de la madre junto a la cuna. Antes que Xabiertxo, el poeta y su esposa habían sufrido la pérdida de dos hijos gemelos fallecidos a las pocas horas de nacer. Los poemas XA y ZE se sitúan en el marco de estos hechos familiares dolorosos que , por otro lado, explican la dedicatoria del poemario: "Maite: bion aur, il ta bizien, oroiz."

El poema AL, quizá, refiere en clave de fábula alegórica, algún hecho biográfico del poeta o de otra persona afín a él, pero carecemos de datos que lo confirmen. Tampoco conocemos el hecho real, si lo es, que según la nota introductoria, "Alaba bakar zuenari, aita-alargunak", da pie a la composición OT.

Los poemas construidos sobre el tema de la patria y el euskara, son adecuados al profundo sentimiento y conciencia patriótica y euskaldun de Lizardi. Las referencias directas al euskara se producen principalmente en los poemas EU y GU. En EU se manifiestan una intención y un proyecto muy caros a Lizardi: capacitar a la lengua vasca para que pueda tratar y expresar todo tipo de realidad. En dicho poema, la referencia al poema nacional del pueblo vasco, ansiado por Aitzol y sus colaboradores, nos evoca un proyecto vivido por Lizardi, **gure erriaren olerki / garaia, norbaitek lenbaitleen begi.** Los mundos recorridos por el poeta y sus esposa, la lengua vasca, no se presentan con rasgos precisos. Algunos de ellos, desiertos, paisajes helados, archipiélagos del océano, etc., no han sido visitados personalmente por el autor, pero otros, el anchuroso mar o las grandes urbes, son conocidos de algún modo por él, y no faltan referencias a la realidad vasca próxima, como los viajes de los antepasados vascos hacia los mares del norte. El nombre propio "Gerbault" corresponde al navegante solitario Alain Gerbault que dio la vuelta al mundo en un pequeño velero durante el período que va de abril de 1923 a julio de 1929, hecho que Lizardi pudo perfectamente conocer a través de los canales ordinarios de información y llegar a insertarlo, por su significación exótica y universalista,en su poema. En GU, aunque el tratamiento no es realista sino alegórico, su contenido básico es, así mismo, familiar al poeta y revela su propia experiencia y deseo. La carencia inicial de voz para el canto poético en el "yo"-actor del poema, remite a la situación real de nuestro poeta que, habiendo visto debilitarse y entorpecerse su euskara, lo recuperó y aquilató hasta el punto de servirse há-

bilmente de él para componer sus poemas. La referencia a Sabino Arana-Goiri, también, encaja con la deuda que Lizardi realmente consideró haber contraído con su maestro en lo poético y en lo lingüístico.

Sus artículos en prosa abundan en estas ideas y dan buena fe del abundante trabajo escrito y práctico realizado por Lizardi en favor de su patria y de su lengua (Kaz,278-283). Entre artículos y poemas la relación intertextual es patente. El deseo de capacitar al euskara (Kaz,39) y el recurso al viaje imaginario, "querer embarcarnos a todos los enamorados del idioma racial para un viaje heroico por mares inhollados" (Kaz,349), son, así mismo, componentes claves en la construcción del poema EU. El proceso manifestado en GU se reitera en prosa en el artículo "Nuestra conversión" (Kaz,379-381). En él,Lizardi reconoce su deuda para con Arana-Goiri, confiesa el poco aprecio que le merecía su lengua, y los versos **Ordun, yetxi nazu lezera; / nork gere muñean dugun itzalera** tienen su eco en las frases siguientes:

> "Las proposiciones discutidas eran tan graves, que al quedarme solo no podía huir de su influencia, y tenía que vérmelas aún con otro yo bastante barbián que empezaba a revelárseme y a rebelárseme dentro.
>
> Por fin, con desconsuelo y despecho al principio, empecé a darme cuenta de algo que, a lo que luego se vió, era en mí tan viejo como yo mismo."

La esencia vasca estaba latente en su profundo centro interior, pero había quedado arrinconada, olvidada, **Bazterrean ikus nerea, / ene ta asaben oarrezak botea...** (GU). Se trata de un descuido y una culpa que también reconoce en sus artículos:

> "Erru lotsagarri ori gere gain artzeaz ez gera lots, ez gera beldur!" (Kaz,115)
>
> "Guk geronek ezetsiena: gure izkuntza: EUSKERA..." (Kaz,198)

Al final, sin embargo, tras la recuperación de la lengua, los poemas brotan espontáneamente, **uso zuri antzean** (GU), pues el poeta, cuando ilusionadamente da a la luz sus papeles llenos de versos, "cree dar suelta a una blanca paloma mensajera" (Kaz,305).

IZ es el poema más directamente político. Es Lizardi en persona quien como el "yo" del poema, **Beetik nator, ibarrak / izoztuta utziaz**, asciende desde el valle hondo cubierto por la helada en dirección hacia las cumbres iluminadas y templadas por el sol de invierno. Es el entorno geográfico real del poeta en su madurez, Tolosa y sus alrededores. En el fondo, en su estrecho valle, domina la helada, el frío, pero si salimos de sus calles y subimos, como solía hacerlo el poeta, dejando detrás suyo las instalaciones de la empresa "Perot", por las laderas en dirección a Urkizu, descubrimos el paisaje recogido por Lizardi en el poema. En la mañana invernal soleada, enfrente y a lo lejos, divisamos, como fondo, la sierra de Aralar con sus cumbres nevadas brillantes, **Aran ta muño gañez / Aralar aundia, / (...) koskak elur-dirdaiek / bil ta**; a nuestra izquierda se sitúa Orexa, y a nuestra derecha Altzo-muño, **Ezker-alde Orexa / eskui, Altzo-muño**; y los numerosos valles situados a diferentes alturas se acumulan escalonadamente hacia las cumbres, **Aranak mailka daude/ gorantza yarriak**. Es el paisaje de Lizardi. La realidad geográfica inmediata, la naturaleza circundante le sirve de base para expresar comparativa y simbólicamente su mensaje poético-patriótico.

La adecuación entre naturaleza representada en el poema y naturaleza real alcanza su mayor nivel en las composiciones de las estaciones, NE, BIZ, SA, BA y ON. En ellas, Lizardi nos habla de las estaciones auténticas, tal como se manifiestan a su vista, en su entorno, tal como las ve y las siente. El paisaje dibujado es el paisaje vasco, el entorno natural del poeta, concretado en la zona de Tolosa.

Los seres animales y vegetales mencionados en los poemas, el ruiseñor, el grillo, el haya, el roble, el maíz, el lagarto, la mariposa, la zarzamora, el helecho, la hiedra, la abeja, etc., ya recogidos en el análisis léxico, pertenecen a la naturaleza del ámbito vasco. Sonidos percibidos, como el ruido del torrente en invierno,el canto de los pájaros en primavera, el chirrido del grillo en verano, el crujir de la hojarasca pisada en otoño; imágenes visuales, como el gris verduzco del cielo en invierno, la blancura del manzanal y el azul del cielo en primavera, el dorado del campo en estío o el rojizo del helecho y el amarillento del bosque en otoño; impresiones táctiles, como el frío invernal, el aliento tibio de la primavera, el calor ambiental y la frescura del bosque sombrío en verano, la humedad del otoño, etc., son, todas, sensaciones que encajan con las perceptibles por Lizardi o por el habitante del campo vasco, en las diferentes estaciones del año.

Descendiendo a detalles concretos, comprobamos que realmente en el invierno del paisaje contemplado por Lizardi, la flor de árgoma subsiste a los rigores del frío y muestra esporádica y tímidamente su humilde amarillo por campos y orillas de los caminos, **Otalorea, bakanka** (BIZ); las ramas de los árboles parecen, en verdad, como lo dice el poema, negros amasijos de maderas desnudas, **Ari beltz oker naasi sareak** (SA), y aunque, a fines de febrero, han brotado ya algunas plantas de fresas, su fruto no es aún visible, **Bide-ertzean, ez marrubi** (BIZ). Si en primavera observamos de cerca la flor del manzano, descubrimos que, como lo recoge Lizardi, realmente el blanco de los pétalos de sus flores se halla salpicado de pequeñas manchas, a modo de pinceladas delicadas, de rojo rosado, **gorrixka** (SA). La mole piramidal del Txindoki, nevada en invierno, aparece en verano, vista desde el camino que va a Urkizu, bajo el calor, inmóvil, fija, asentada sólidamente en tierra, **goriak astundu-tantai arrizko** (BA). Las mariposas de colores claros , amarillos, de la primavera, se han con-

vertido en otoño en mariposas de colores fuertes, rojizos, de alas ajadas, **Mitxeleta gorri, zarpil egoak** (ON), y el zumbido de los insectos en verano desaparece mientras los pájaros vuelan rápidos apremiados por la proximidad del invierno, **iraduz urrundu-bearka** (ON). Todo es así, en realidad, y Lizardi recoge lo que personalmente percibe.

La presentación de la primavera, en NE, en buena parte bajo forma imaginada, por otra, concuerda también en numerosos detalles con la transformación operada por esta estación en el entorno natural: el sol, **Eguzki itzulberriak**, y el azul, **ta urdiñez / yantzita ziyoan**, se dejan ver más a menudo, las temperaturas se suavizan, **ats epel bat**, estallan nuevos aromas, **usaiez yoria**, brotan las hojas en los árboles, **Orriz-orri yazten da**, crecen las fresas, **marrubi-odolaz**, la hierba joven, reciente, no ha sido aún hollada, **ezpaita / malgutu belarra**, los pájaros comienzan a cantar, **eun txoriek/ eztarriak eten**, etc.

Los escritos en prosa contienen también elementos que concuerdan con estos poemas de la naturaleza. Entre estos casos de intersección textual seleccionamos tres. **Sagasti berri, sagasti zuri** (SA) aparece en la frase "para que no perezca la flor aquella de nuestro manzanal" (Kaz,54) y se toma para título del artículo "De nuestro manzano en flor" (Kaz, 311), en el que este manzano en flor simboliza el renacimiento literario euskérico del primer tercio de siglo. En el artículo "Erdi-bearra" (Kaz,299-303), Lizardi explica con detalle el proceso de creación del poema BIZ e incluye el texto de la composición, así como su traducción. Los rasgos de la primavera, personificada en NE como joven hermosa, **iñon ezpaiditake / ederrik, au beste**, de cabellos encendidos, **bezin su zolia**, sangre de fresa, **marrubi-odolaz**, ojos azules, **Urdiña yazkia, ta / begia areago**, de caminar delicado, **Aren oñek ikutzen / ote dute lurra?**, se asimilan a los de la jovencita "Izar" en el artículo "Laño ta Izar" (Kaz,315):

"Ai ura neska motz lirain, azaltxuri, urrezko ille, marrubi-masail, begi-urdin, maitagarria gure "izar" lotsak makurrarazten zitun ta beren buruak belartartean ezkutatu-azi pauso arinka zelaiean zear zetorrenean."

Los poemas restantes también concuerdan estrechamente con el sentir, el pensar y el vivir de Lizardi. En BU, descubrimos nuevas referencias a ese paisaje plasmado en la tierra, tierra conocida e interiorizada por Lizardi. La mañana soleada, los maizales, los viejos caseríos, el labrador erguido, es decir, la tierra, aparece contemplada y deseada desde su perspectiva de hombre atareado y solicitado por asuntos laborales, culturales y políticos que le impiden reposar sosegadamente en esa tierra añorada. Los poemas ME y ZU no descubren referencias particularmente concretas que permitan relacionarlos con la situación específica y personal del poeta, pero de hecho corresponden a actitudes manifiestas en él: ansia por las alturas, aprecio por los seres del mundo natural y recelo hacia la ruindad del ser humano que deteriora la naturaleza, son aspectos que se ajustan a las vivencias de nuestro poeta. Aspectos parecidos encontramos en PA, que además contiene referencias a un entorno conocido personalmente por Lizardi, París con La Bourse y Les Tuileries. Las actitudes religiosas plasmadas en YA y la ironía jocosa de OI son perfectamente coherentes con la personalidad humana del poeta.

Todo esto no significa que la poesía de Biotz-begietan sea mero intento de copia de la realidad. Una cosa es el material, las realidades experimentadas y otra su configuración poética. Lo real no se identifica exclusivamente con el tratamiento realista; puede presentarse, aun conservando su peculiaridad, según moldes poéticos no realistas. Lizardi, si bien dentro de unos límites, selecciona, ordena, transforma y crea un mundo original a partir de un material perteneciente a la realidad inmediata, al entorno percibido directamente. La elaboración poética se injerta en la autenticidad.

3.3. LOS OJOS Y EL CORAZÓN

De entre los elementos afectivos, imaginativos y conceptuales que integran los "delicados complejos funcionales" transmitidos por los significantes poéticos (1), en los poemas lizardianos dominan los dos primeros sobre los últimos. La realidad captada por el poeta pertenece sobre todo a la esfera de los sentimientos y de las sensaciones. Nuestro poeta capta y experimenta esta materia real por medio de dos facultades: los ojos y el corazón. Lizardi transforma en discurso poético las imágenes percibidas en los ojos y las emociones que brotan en su corazón. Lo consigna definitivamente en el título del poemario, Biotz-begietan, y en el breve poema introductorio:

> BIOTZ-BEGIETAN zatzaidate sortu:
> biotzeanago batzuek; besteak
> betsein-betseñotan... Biotz-gabe ta itsu,
> nork, izan ere, bil olerti-loreak?...

Ambos, título y breve poema, por su posición paratextual y por su carácter de prefacio explicativo, corresponden a la voz del autor. Éste, por medio del título y de esos cuatro versos iniciales, nos comunica dónde y de qué forma han brotado en él los poemas que a continuación nos ofrece. Lizardi es el autor efectivo, son poemas escritos por él, pero, además, al confesarnos en primera persona que las composiciones han surgido en, y a través de, sus propias facultades, nos da a entender expresamente que los hechos y vivencias recogidos en sus poemas tienen su raíz en él, han nacido en él, han brotado en sus ojos y en su corazón, se ajustan a lo que él ha visto y ha sentido. El poeta recoge su material poético, lo amasa y rumia, en los ojos y en el corazón.

---

(1) Cf. D. Alonso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, op. cit., pp. 19-33, 481-493.

El breve poema inicial está compuesto en forma de apóstrofe por el que el poeta se dirige a sus propios poemas para decirles que le han nacido en sus ojos y corazón, **zatzaidate sortu**. Resulta relevante la asignación del sujeto "Nor" a los poemas y del sujeto "Nori" al poeta, así como el valor del verbo "sortu". Estos rasgos presentan a los poemas a modo de sujetos activos principales del acto poético que brotan como por sí mismos en un poeta considerado más bien como sujeto pasivo. El poeta no dice "sortu ditut" sino **zatzaidate sortu**, y concede a los poemas un poder activo, como si estos surgieran dinámicamente imponiéndose a un poeta que, incapaz de contenerse, se ve impulsado a dar salida a los versos que fluyen por su propia virtud. Aquí, como en los versos **mordoka datozkidan, / neurtitzok esaten...** (OI) y **Aapaldiak elkarren ondoren / yalki ta, uso zuri antzean, zetozen / itzuli** (GU), el poeta, en cierto modo, aparece como sujeto absorbido, dominado por los poemas. Lizardi, sin duda, es poeta lúcido que compone sus versos laboriosamente; por un lado, es un poeta artífice y lo demuestran sus recursos métrico-fónicos, estructuras poemáticas, procedimientos sintácticos, etc., pero, por otro, da a entender que en él también actúan esas fuerzas misteriosas, involuntarias, inspiradoras, que poseen y atrapan al poeta, arrastrándolo imperiosamente hacia el acto poético, ensamblaje de elementos conscientes e inconscientes.

En este terreno, es altamente esclarecedor su artículo titulado "Erdi-bearra" (Kaz,299-303), en el cual, además de explicar cómo publicaría él un libro de poemas en euskara, expone de modo asequible, pero profundo, no sin falta de toques irónicos y críticos, en qué consiste y cómo tiene lugar, según él, el acto de creación poética. Lizardi, para designarlo, utiliza expresiones estrechamente relacionadas con **zatzaidate sortu**: "nere erditze baten berri", "erditu bearra", "nengoan izorra", "ene aurra jaiorik zan", etc., que interpretan el acto creador al modo de un parto, alumbramiento,en

el que el gestante o creador es el poeta y el recién nacido el poema. Nuestro autor presenta el parto poético como apremiante, irrefrenable, como "boarra". Se siente atrapado por las musas, "Musak diralako atsoak atzaparpean ninduten", y sufre un padecimiento, no maligno desde luego, "elgorriak", "gaitz", "izurri", que sitúa al poeta en un estado de trance, especie de éxtasis o posesión que llega a afectar a la imaginación, "irudimena asi zitzaidan bazter guzietatik izeki ta suak artzen", y al mismo cuerpo, "otzikarak astintzen ninduan; sukar larri batek menderatzen". Lizardi, por lo tanto, ve la creación poética como un movimiento impetuoso, excitante, del interior al exterior, que no se aplaca hasta que se transforma en verso, " goragaleari neurtitz ugarizko lasabidea eman-ez-artean". Ahora bien, para que la llama poética brote en el interior, es preciso el chispazo de la realidad exterior que penetra en el poeta a través de los ojos y excita su corazón. Ese movimiento que va del interior al exterior tiene su raíz en otro que se orienta del exterior al interior del artista.

Las referencias a los ojos y al corazón no aparecen solamente en el paratexto del poemario, sino también en los escritos en prosa del poeta. Ambos constituyen la facultad por la que Lizardi accede, y capta, a realidades como el patriotismo, "¿Cómo abrimos nuestros ojos y nuestro corazón al patriotismo?" (Kaz,373). Pero, sobre todo, son la vía de recepción del material necesario para la elaboración poética. Así, en su comentario y valoración de Bide-Barrijak, recomienda a Lauaxeta (Kaz,357-361): "yo le aconsejaría amigo mío, que se haga usted todo corazón y ojos". Los ojos y el corazón, la observación de la realidad y el sentimiento personal, son la fuente de la poesía para Lizardi. A la cabeza, a la razón, le asigna sólo el papel "de dar unidad y engarce a los elementos aportados por aquellos". El poema no debe ser un amontonamiento desordenado de ideas o imágenes, ni tampoco una creación demasiado cerebral. La razón debe ligar los com-

ponentes, pero, dirigiéndose a Lauaxeta, le recomienda que a la cabeza

> "no le consienta usted demasiado la conjetura, la disquisición, la pregunta capciosa, el silogismo: creo que eso, exagerándolo al menos, y aun sin tanto, enrarece y hiela el ambiente lírico."

Lizardi reconoce que en su propia persona domina lo afectivo sobre lo reflexivo:"Nosotros que más bien tenemos corazón que ideas" (Kaz,160). De todas formas, no cae en una dicotomía simplista. No dice que en su poesía sólc haya corazón y estén ausentes las ideas, sino que aquél prevalece sobre éstas. Tampoco divide sus poemas en poemas ligados a los ojos y poemas procedentes del corazón, sino que, según él, unos han brotado más en los ojos y otros provienen sobre todo del corazón. Por su contenido, en todos sus poemas hay ojos y corazón: hay imágenes recibidas de la realidad y realidad transformada en imágenes literarias, y, también, sentimientos, emociones afectivas. Hay, así mismo, ideas, reflexiones, pero en una cantidad mucho más reducida; la tarea principal de la razón consiste en guiar a la imaginación y al sentimiento, ordenar y articular el contenido poético que aportan. Más que separación , exclusión, es cuestión de predominio.

Por otra parte, en relación al sentimiento, a la efusión afectiva del corazón, Lizardi lo quiere dominado, sereno, vigoroso. Así, por ejemplo, refiriéndose a la composición "Iainkoagan bat" de Orixe, valora "el denso sentimiento viril", la "ternura varonil" de sus versos (Kaz,313-314); comentando los poemas de Bide-Barrijak, advierte a Lauaxeta sobre su inclinación hacia una sensiblería o sentimentalismo excesivo y le recomienda tratar lo triste con una "mayor reciedumbre en el sentir" (Kaz, 358-359).

En el léxico hemos puesto de relieve la importancia que para el poemario encierran los lexemas "begi" e "ikus".

El léxico y la aclaración ofrecida por el poeta concuerdan. Lizardi recoge la realidad sobre todo a través de la vista; las entidades y hechos del exterior se introducen en él por medio de la visión y alcanzan, más o menos a fondo, su corazón. Unas veces la visión deja paso a la efusión afectiva; lo visto posee rasgos que son susceptibles de afectar, principalmente, al corazón, y la vista es el medio, el canal. Otras veces son las cualidades captables por los ojos, belleza, colorido, sensaciones luminosas, formas, tamaños, etc., las que resaltan en los poemas.

Corresponden a los ojos,en particular,los poemas de la naturaleza. Estos poemas, NE, BIZ, SA, BA y ON, han nacido más en los ojos y en ellos se recogen de modo dominante sensaciones o cualidades perceptibles por la vista. No faltan sensaciones auditivas, **Arru-beetik errekak ots** (BIZ), táctiles, **Oial illaun batez legortu didan / bekokia** (BA), u olfativas, **Zebillela, ats epel bat / usaiez yoria, / dama** (NE), pero su núcleo se halla constituido por las visuales. Lizardi recibe las impresiones del mundo exterior, contempla el cielo, las cumbres, las flores, los árboles, el manzanal, el trébol, los pájaros, el sol, las mariposas, la tierra, etc., y con ellas crea su mundo poético. La mirada es una mirada fascinada, deslumbrada, por la belleza y excelencia del entorno, mirada que originará un deseo intenso.

En NE el poeta percibe a la primavera sobre todo a través de los ojos: la primavera se caracteriza por ser una joven de color azul, por su belleza y cabellos luminosos. El poeta invita a sus propios ojos a saciarse con la hermosura de la joven primavera, **Begi eder-goseok, / ase zakidate!**, y desea contemplarla aunque sus ojos la buscan en vano. Su imaginación fluye por medio de sensaciones recibidas en la vista, "**gaua dut, argia**", "**izar urdiñen**", "**ur orlegiak**", que le llevan hasta a imaginar realidades ficticias. Las estaciones son interpretadas por el poeta según las capta por su mirada; el título "Urte-giroak ene begian" e incluso el subtítulo de

BIZ en la primera versión lo confirman. BIZ recoge ante todo impresiones recibidas en la vista y la mayoría de las frases carentes de verbo explícito pueden ser completadas, además de con el verbo "egon", con "ikusi", **Or pago bat, lerden-aski** (ikusten da); el cielo, la hojarasca, la nieve, el pie de los árboles, etc., se hallan matizados por sensaciones visuales, coloristas y lumínicas, como el gris, el rojo, la blancura, la oscuridad, etc.

Cuando el poeta sale hacia el monte para descubrir a la primavera en SA, además de sus músculos, prepara sus ojos, **Bete ditzadan argiz begiok**, y los dispone para la recepción de las impresiones visuales que el campo revitalizado le va a ofrecer. En el manzanal, el poeta, además de su savia regeneradora, privilegia su blancura, ante la cual queda maravillado. Los colores blanco y rojizo de sus hojas, el movimiento oscilante del trébol teñido de rojo, son sensaciones visuales. La vida del manzano, además, es perceptible por los ojos en los brotes de sus ramas, **Bizitza duk agiri garretan... / Bizitza, ler berri, adarretan...** En BA las sensaciones sonoras, y sobre todo las táctiles, el efecto del calor y la frescura de la sombra, adquieren notable preeminencia, pero la vista vuelve a funcionar como canal privilegiado de la creación poética. Los ojos quedan invadidos por la luz deslumbrante del sol; la vista imagina al monte Txindoki y a los árboles de la pendiente como seres enraizados en la tierra, detenidos y aferrados al suelo; y las cualidades hermosas de la sombra, belleza, color moreno de ojos y piel, etc., corresponden a la percepción visual. En OH el poeta recurre también a sensaciones visuales y, además de fijarse en el rostro demacrado y los ojos apagados de la madre tierra que ha dado ya su fruto, poetiza en torno al rojo del horizonte en el atardecer, el rojo de las mariposas envejecidas, del helecho y de la tierra misma. Cuando, al referirse a esta última sensación, dice **Lurraren azala erdoitua da, / ala dut odola begietara...?**, además de los posibles valores imaginativos encerrados, está resaltando el papel de la vista como medio de captación de la realidad.

También los poemas ME, BU, PA y ZU han nacido sobre todo en los ojos. Lizardi los compone a partir de una contemplación admirada de la cumbre de la montaña y de la tierra, de la visión del pequeño y avispado gorrión, y del descubrimiento del árbol caído. Al final de ZU, el poeta vuelve a resaltar la trascendencia de la vista: su deseo de que se lleven cuanto antes el árbol talado se debe a que, de lo contrario, mientras el árbol permanezca ante él, enturbiando la belleza del campo, la naturaleza no podrá ser alegría y gozo de sus ojos, **Ba'aramakete,eraman!, bestela, mendia / ezpai-nikek geiago begiaren pozgarria...** Sin embargo, en estos poemas, la carga afectiva es ya más relevante. La visión y contemplación, que ocupan una amplia zona del poema, se funden con lo afectivo. En ME, la visión de la cumbre desencadena sentimientos anhelantes de altura y liberación. La contemplación de su tierra desde la ventana del tren en marcha, en BU, desemboca en ansias irrealizables de identificación con esa tierra que atraviesa. Este entusiasmo se hace decepción en ZU, cargado de sentimientos de reconocimiento y de compasión hacia el árbol derribado. Tanto en ZU como en PA, la visión de la realidad lleva al poeta a sentimientos de desacuerdo y desafecto para con el hombre, ser demasiado a menudo torpe, cruel e insaciable.

Así como los ojos son el medio privilegiado a través del cual se reciben las sensaciones provenientes de la realidad exterior, el corazón, al ser el órgano central motor del cuerpo humano, es considerado imaginariamente como sede de los afectos, en realidad correspondientes al cerebro. Hablando, por lo tanto, en sentido traslaticio, el corazón es el punto del ser humano en el que se reciben las impresiones de tipo sentimental producidas desde la realidad, y de donde brotan los afectos o inclinaciones íntimas de la persona.

Las composiciones XA, OT, AG y BI, que recogen situaciones o relatan hechos de la vida del poeta, aunque abiertos a la esperanza, en general dolorosos, han nacido más

en el corazón. Estos poemas, elaborados en un tono profundamente afectivo, brotan a partir de impresiones sentimentales recibidas por el poeta. La muerte del hijo propio o de la hija de un padre viudo solitario conmueve hasta tal punto el interior del poeta, que estos acontecimientos se convierten en verdadero impulso poético. En XA aparece Lizardi presente en el fallecimiento de su hijo y sus versos se pueblan de interjecciones dolorosas y de expresiones de cariño hacia su Xabiertxo. Abunda el léxico afectivo, el sufijo "-txo", **"aingerutxoak"**, **"Yaungoikotxoa"**, **"ezpaintxoak"**, **"seaskatxoan"**, **"aurtxoari"**, y lexemas o expresiones como **"ederrena"**, **"zoragarriena"**, **"laztan"**, **"gaxoan"**, **"bular eztian"**, **"poza"**, etc. Es el corazón el que sufre los efectos del drama: **"Ene! Gure biotzon / erdibitzea!"**, **"Yaiki, biotz autsia"**.

También OT y AG presentan situaciones que impresionan al corazón, a las capas del sentimiento. El poeta, ante la situación del padre que ha perdido a su hija única, entre interrogaciones y admiraciones delicadamente emotivas, vuelve a insertar junto a sufijos como "-txo" y "-ño", **"otartxoa"**, **"otarñoa"**, **"loreño"**, y sonidos palatalizados, **"baxterrean"**, **"ximelenik"**, **"gaixoa"**, un léxico claramente afectivo-sentimental, **"poza"**,**"biguin"**, **"negarra"**, **"zauria"**, **"gaixoa"**, **"laztan biotzeko"**, etc. Igualmente, en el poema AG, la locura de su amigo sacude el corazón impulsándole a escribir versos cargados de dolor, compasión y ternura. El "yo" poético descarga sus sentimientos en un apóstrofe que, además de los sonidos palatales de **"kuttun"**, **"gaxoa"**, y el sufijo "-ño", **"meeñoa"**, entre otros recursos, acarrea abundante léxico perteneciente a la esfera afectiva, **"Adiskide laztan"**, **"lagun biotz-bera"**, **"onginaia"**, **"errukiorra"**, **"besarka negarrez"**, etc.

Es, sin embargo, en BI, donde más clara y expresivamente comprobamos el nacimiento de un poema en el corazón. El entierro de la abuela despierta y excita las fibras más delicadas del sentimiento del poeta, que vuelca en sus versos

las emociones experimentadas en su interior a lo largo del sepelio. La composición, narrativo-descriptiva por un lado, presenta los hechos desde la perspectiva del "yo" poético, actuante en el acontecimiento; pero la exposición de los diversos momentos del acto queda desbordada por la manifestación intensa de las reacciones afectivas del poeta. El poema está focalizado a partir del propio Lizardi, que trata de expresar su estado de ánimo, dominado por el dolor y alentado por la esperanza. Además de configurar el nombre del ser a quien se dirige el apóstrofe con el sufijo "-txo", **Amonatxo**, y utilizar sonidos palatales con abundancia, "**xaar**", "**ximela**", "**parre-antxa**", "**ixar**", "**ximur**", el corazón se constituye en sujeto activo de los sentimientos. En las estrofas inicial y final del poema, Lizardi manifiesta su dolor, pero se limita a constatarlo, casi fríamente, sin exageraciones, sin utilizar expresiones recargadas, ciñéndose llana y escuetamente a decir que siente dolor, dolor resignado. La reiteración por tres veces del lexema "min", aparece como aposición explicativa o matizadora del tipo de dolor. Utiliza la forma verbal "dut", transitiva, correspondiente a sujeto agente, y con ello, sin extremos, dando al dolor un sentido de interiorización personal, **Biotzean min dut** (1), muestra la profundidad de su sufrimiento. Es en el cuerpo del poema donde las vibraciones del sentimiento alcanzan mayor altura. El corazón del poeta, fatigado por el dolor, **Besoek ez lan arren, / biotzak nekeak...**, entre exclamaciones de pesar, **Ai, ene lor arin au/ zein dudan larria!**, y de trastorno interior, **Al-dakit nun!**, con el desarrollo del entierro llega hasta extremos de conmoción inusitados, plasmados en los estribillos de intensidad ascendente, "**enegan, biotz!**", "**ler adi, biotz!**","**yauzika, biotz!**"

El poema YA se inserta también entre los nacidos en el corazón. El miedo al castigo divino y el reconocimiento de

---

(1) En la versión castellana el corazón adquiere un valor de sujeto activo palpable: "Duéleme el corazón".

la bondad compasiva de Dios, son sentimientos pertenecientes al corazón, de algún modo conformado por la fe. Las situaciones recogidas en los poemas narrativos ZE y AL corresponden, así mismo, sobre todo al mundo de los afectos.

Por último, dejando de lado el poema OI, divertimiento poético sobre el gozo del dulce dormir y soñar en las noches del crudo invierno, de tener que escoger bien los ojos, bien el corazón, como foco originario de los poemas EU, AS, IZ y GU, optamos por el corazón. Sin embargo, estas composiciones, a diferencia de XA, OT, AG o BI, no han nacido de un sentimiento afectivo-emotivo personal, sino del corazón guiado por una idea, un convencimiento. En ellos Lizardi expresa poéticamente sus aspiraciones sobre su lengua y patria vascas, aspiraciones que se fundan en hondas convicciones. Anhela que la lengua se disponga para expresar toda realidad, que el patriotismo cunda entre los vascos, que tras la oscuridad y el desaliento Euskadi resucite, que la lengua vasca recuperada libere los espíritus de sus servidumbres. Son ansias que brotan en el corazón, deseos basados en proyectos político-lingüísticos arraigados en el poeta.

3.4. EL PROCESO TRANSFIGURATIVO

Lizardi capta la realidad a través de los ojos y en el corazón, en una operación efectuada por ambas facultades en mutua interacción. Los estímulos provenientes del exterior y los originados en la propia persona, imágenes y sensaciones diversas recogidas por la vista y los demás sentidos, se reciben emocionalmente en el corazón. Ese haz sensorial y, particularmente, el sentimiento suscitado constituyen el componente primigenio del proceso creativo poético.

Pero, como señala A. Alonso, el estado emocional del poeta, aunque es la materia prima de la poesía, no pasa de ser "mera materia". Así, este sentimiento, lejos de ser suficiente, debe ser configurado cualitativamente por un modo valioso de intuición que penetra la realidad, calando en el sentido de las cosas. El poeta ha de afinar, labrar, elevar los datos recibidos por la experiencia construyendo una realidad "intencionalmente estructurada"; debe hallar una construcción de sentido, una expresión adecuada para el contagio sugestivo de ese sentimiento personal, de modo que la forma de la realidad sea expresión contagiosa de la forma del sentimiento (1).

Nuestro poeta no se limita a ver y sentir pasivamente. Los ojos y el corazón, además de lazos de unión con el entorno exterior y la sustancia personal inmediata, son factores activos frente a la realidad. Los ojos no son meras pantallas en las que se proyectan mecánicamente impresiones de las cosas; en ellos se crean nuevas imágenes de la realidad, pudiendo decirse que el poeta ve el mundo transfigurado bajo apariencias no habituales. Al descubrir, por ejemplo, a la sombra del bosque, ve en ella, a través de una operación simultánea, superpuesta, o sustituyente de la percepción originaria, a una joven agradable y atrayente. En el corazón, además de suscitarse en él, al contacto con entidades, hechos o situaciones, emociones primigenias, espontáneas, se elaboran también afectos, proyectos y deseos surgidos de una consideración reposada.

El proceso seguido por Lizardi en su creación poética se condensa en tres pasos. Captación de la realidad en los ojos y el corazón, manifestada según un registro realista, **Sakoneko lañoz gora / tontorrak elurrez (BIZ), Zuaitz bat, urtezua, lurrera botea... (ZU), Gallurrera igoa dugu**

(1) Cf. A. Alonso, Materia y forma en poesía, op. cit., pp. 11-50; Poesía y estilo de Pablo Neruda, Barcelona, Edhasa, 1979, pp. 36-54.

Iguzkia (BA), **Arru-beera itzuli nago** (ON), etc. Transformación de dicha realidad, comunicada, entre otras formas, a través de un registro imaginativo y simbólico, **egunaren atariruntz / zauri bat, gordiña** (BIZ), **Arbaso pakezale agurgarri orrek** (ZU), **Sagarrak eskuan ditu igaliak / Eguzki erregeri eskeñiak** (BA), **Ixurkia / basoz ta garoz yantzia** (ON), etc., y complementada por la expresión personal de actitudes diversas entre las que destacan la admiración y el deseo expresados en un tono afectivo, **O, zein aizen eder loa** (BIZ), **Ba'aramakete, eraman!, zuaitz eroria...** (ZU), **Ara zuzen nazak, luzatu gabe!** (BA), **ederra baita bizia!** (ON), etc. Finalmente, inserción de la realidad configurada en unas estructuras lingüístico-poéticas, métrico-fónicas y sintáctico-léxicas, escogidas. Dicho proceso aparece explicitado en el mencionado artículo "Erdibearra". El poeta, muy de mañana, sale hacia el monte, "mendira joan bear nuela", donde encuentra al bosque, el haya, la flor de árgoma, etc. Estos elementos aparecen ante sus ojos transfigurados, "Sorgingarrizko nortze ta mamitze orren indarrez", y siente la imperiosa necesidad de plasmarlo en poesía. Lizardi, en una combinación de esfuerzo y espontaneidad, escribe sus versos, "ekin diot paper-ondar batzuk beztutzen", y acaba puliéndolos con cuidado, "igurtzika ari nintzaiolarik". Nosotros, recorriendo el camino en sentido inverso, hemos partido del material textual, para llegar a la realidad que, transformada, ha quedado moldeada poéticamente por él.

La transfiguración se inicia con el comienzo de la percepción. La simple mirada efectúa ya una primera transmutación de la realidad. Por el mismo acto de ver, los ojos se centran en un objeto, en una situación concreta, y operan una selección dentro del amplio y variado mundo del entorno. En el marco de su visión global, el poeta desenfoca unos objetos para enfocar directamente aquél o aquellos que atraen más vivamente su atención. Por el camino del monte, en ON, Lizardi escoge la hiedra, rojas mariposas, la hojarasca, la pendiente del monte o el viento húmedo, pues en otoño estos elementos

se revisten para el poeta de connotaciones significativas. En SA, es el manzano en flor el objeto preferido por su visión y, ante su belleza, desecha explícitamente otros objetos que, aunque hermosos, no alcanzan en primavera la excelencia del manzanal,

Zertan udalen dan igertzeko
begi bear diot bide-ertzeko
pago pertxenta gazteari
(...)
Zertan bear dut yakin Itzala,
pagadiaren ume yaukala,
neska-kozkortzen ari al-dan?...

A la vez que selecciona, Lizardi imprime una nueva configuración a la realidad, distribuyendo los elementos captados a lo largo del poema según un orden específico. En general, comienza por un plano de amplios y abiertos horizontes, pasa a enfocar con más detalle objetos o elementos de contornos más limitados y, a veces, acaba centrándose exclusivamente en un ser que acapara su atención con fuerza. En BIZ, la mirada se dirige en primer lugar a lo lejos, al cielo gris verduzco, al horizonte por donde sale el sol, a las cumbres nevadas de las montañas que destacan sobre la niebla de los hondos valles; tras esta panorámica, la mirada se orienta hacia lo próximo, se posa en la flor de árgoma del borde del camino, en el haya cercana, en el nido rasgado del zarzal; finalmente, el poeta penetra en el bosque y se detiene reposadamente en la visión de los robles sedientos de luz y vida. En SA, en primer lugar se divisan el azul del cielo y los campos, pero pronto un elemento capta su atención, el manzanal en flor, y el poeta, aunque también se refiere al haya, a la sombra o al trébol, se dedica a describir con detalle los aspectos de la arboleda florida. A la contemplación de la tierra en su extensión y totalidad, en BU, se añade la referencia a los elementos que la pueblan, maizales, caseríos y

manzanos; el labrador, en pie sobre la tierra, condensa el noble y excelente espectáculo.

Sin embargo, la transformación más notable es aquélla que tiene lugar mediante las numerosas imágenes elaboradas en el poemario. Retomando la definición de "poeta", antes mencionada, comprobamos que si el material poético original se halla constituido por "los elementos del panorama de la vida", a su vez estos elementos son vistos por un ser humano que dotado de "una visión especial" los mira "a través de un prisma sublimador" para presentarlos "de forma sorprendente". Lizardi "es ante todo un transmutador"(1). Sus sentidos, los ojos en particular, activados por la imaginación, poseen la facultad singular de transfigurar los componentes de la realidad dotándoles de un aspecto nuevo e insólito. Nuestro poeta no trata de reflejar exactamente la realidad, pero en esa transfiguración tampoco busca el engaño, la falsificación, sino ser fiel a su propia visión del mundo, ser auténtico consigo mismo.

Entendemos "imagen" no ya como representación mental, sensorial o perceptiva, de objetos o vivencias, sino en cuanto "imagen literaria", "imagen poética", tomada en sentido amplio, designando no una figura en particular, sino englobando diversas manifestaciones imaginativas. Con R. Lapesa la definimos como

> "la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles" (2).

En la imagen tiene lugar una transposición semántica por la cual uno, a veces varios, de los lexemas puestos en relación es utilizado en un sentido no habitual en él.

---

(1) L. Mitxelena, Historia de la literatura vasca, Madrid, Minotauro, 1960, p. 146.

(2) R. Lapesa, Introducción a los estudios literarios, Madrid, Cátedra, 1974, p. 45.

La transposición de sentido puede realizarse a través de las dos líneas semánticas que Jakobson (1) señala como procedimientos fundamentales para el desarrollo del discurso. Un tema acarrea otro sea por relación interna de semejanza según el eje paradigmático de la selección, proceso metafórico, sea por relación externa de contigüidad según el eje sintagmático de la combinación, proceso metonímico. En Biotz-begietan, las imágenes se originan principalmente según la relación de semejanza entre el término real, propio, y el figurado, siendo sus manifestaciones dominantes la metáfora, el símil y la personificación.

Consideramos estos tres tipos de imagen como variantes de un mismo procedimiento, el procedimiento metafórico, que, aunque caracterizado por"l'emploi d'un lexème étranger à l'isotopie du context immédiat" (2), supone la existencia de analogía entre uno o varios semas presentes en los términos real y figurado constituyentes de la imagen. Metáfora, símil y personificación pueden reducirse básicamente a la metáfora, pero a pesar de estos y otros rasgos comunes, y de que sus límites no son siempre nítidos, dado que cada uno de estos procedimientos posee rasgos suficientemente particularizados, optamos por analizarlos por separado. Si el rasgo peculiar de la metáfora es la identificación entre elemento real y figurado, en el símil esta identificación no es tan estrecha y en la personificación se reviste de aspectos de animación,a menudo humana.

---

(1) Cf. R. Jakobson, Essais de linguistique générale, op. cit., pp.61-62.

(2) M. Le Guern define así el concepto de "imagen", reservando esta denominación únicamente para las imágenes construidas por relación de analogía. Cf. M. Le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, París, Larousse, 1973, pp. 16-17, 53.

3.5. LA METÁFORA

La metáfora en sí, entendida como sustitución o identificación de dos términos, uno real o propio (A), y otro figurado o evocado (B), entre los cuales se da una relación de semejanza, es un procedimiento abundante en el poemario. Sin contar las personificaciones, recogemos alrededor de ciento cuarenta metáforas, construidas según modelos diversos y según niveles de originalidad y funcionalidad desiguales.

El tipo de metáfora más utilizado, unos cincuenta casos, es la forma pura o "in absentia", "B en lugar de A", sustitución simple del término propio por el figurado. Unas veces el contexto, otras lo común de la imagen, la mención del término real en algún punto del poema, la estrecha analogía entre los términos identificados, o la conjunción de varios de estos factores, permiten interpretarla sin esfuerzo. En **negar-aran oni / kendu nazakiok!** (ME), por ejemplo, la imagen del mundo como "negro valle de lágrimas" es sobradamente conocida en la tradición cultural y poética, como también lo es **soñeko zuria** (YA) para la inocencia o limpieza de alma, **loidi iguingarrian** (YA) para el pecado, o "gezi" en **nondik yaurtiko zutago gezia** (BA) para los rayos ardientes y penetrantes del sol. En XA, las metáforas seguidas "**eguzki orrek**", "**biotz biren zatirik / maitena**", "**gure poza**", "**gure biziaren argia**", corresponden a Xabiertxo, mencionado al comienzo del grupo de estrofas en las que se insertan dichas imágenes. El contexto posibilita la interpretación de metáforas como **Zigor ontaz, Uda, ba'al-duk aterpe?** (BA), en la que **Zigor** es imagen del calor hiriente del estío, o como **eun oztiñek itzalia** (EU), donde los lienzos azules sustituyen a los términos reales designantes de los trozos de cielo que, a través de los árboles exóticos, se entrevén desde la tierra de lejanas islas. La semejanza en los semas constituyentes

de los términos contribuye también a la lectura interpretativa de las metáforas. En el verso **mende-neurle dugun kurpil ariña** (EU), apoyados en el contexto y en los rasgos complementarios inmediatos **mende-neurle** y **ariña**, que aproximan aun más la semejanza y debilitan la audacia del salto metafórico, el sema "circularidad" o "redondez" permite identificar a la rueda con el astro sol que, girando o pasando rápidamente, mide años y siglos. En **Ari beltz oker naasi sareak** (SA), la analogía entre la red y las ramas negruzcas entrelazadas del árbol, se halla explicitada por los lexemas precedentes a **sareak**, que delimitan y reducen notablemente la ambigüedad de dicho lexema, identificándolo con el ramaje. Otro tanto sucede en las metáforas **gogapenak elkar bil-ari meeñoa** (AG), para expresar la ligazón lógica de los pensamientos, **egunaren atariruntz** (BIZ), para el comienzo o apertura del día, **untzi geriza untan** (BA), para el bosque que a modo de nave resguardada de sombra permite al poeta surcar el mar de fuego del estío, etc.

Sin duda, la traducción castellana añadida a los poemas es también otro factor, optativo, que aclara el significado de las metáforas, pues el poeta no se limita a veces a una traducción literal o, en cierto modo, equivalente, sino que la reviste de datos complementarios que perfilan con mayor detalle el sentido de la imagen. Así en

zenbaitek ondamendi
baituten katea
lore-sorta bekizu
goi-muñoak zear! (BI)

las metáforas **katea** y **goi-muñoak**, además de por el contexto o por la semejanza entre término propio y figurado, se hallan interpretadas por la traducción "que esa cadena de la vida, ruina de tantos, sea para ti, a través de los celestiales collados, ramo de flores". Aunque la lectura puede escoger

prescindir de la traducción y operar únicamente con el texto euskérico, el lector o crítico tiene la posibilidad de recurrir a ella, si lo cree conveniente, para una interpretación más segura.

Entre las restantes metáforas de tipo nominal, metáforas ya "in praesentia", en las que aparecen explícitos tanto el elemento propio como el figurado, se hallan estructuras de construcción aposicional, "A, B" o "B, A", como

Maitetasun-azia: (B)
ene udaberria (A) (NE)

Ezin urtuzko txingor ugari, (B)
azpi gizenean duk nabari
zelai-bitxizko loredia... (A) (SA)

Neguz untzi lirain (B), laño-gañean,
Txindoki! (A) (...) (BA)

Uda! (A), gar zoragarri (B), suzko itsaso (B') (BA)

Itzal-zokondoetan
lore (B), izotz-bitxia (A) (IZ)

Itzuli zetozen aapaldiak; (A)
itzuli zetozen nere uso txuriak (B) (GU)

Itxaso bare (A), zelai urdiña, (B)
muga-biribil, belar-berdiña (B') (EU)

etc.

Metáforas de estructura copulativa, "A es B", "B es A", a veces con el verbo elidido, son, por ejemplo:

Nik amestan bezela
ote-aiz, mendi-gaña? (A)
Goi-yauregiko malla? (B) (ME)

Aleak (B) une (A), diardu, nagiz, Aldia'k
(AL)
Noizbait itxaro-kabi (B)
biur dan biotzak (A) (BI)

gerizpe atsegin bat (A) nuela untzi (B) (ON)

Ene leozpetu yare-berri, (A)
eusko orok zaitzagu miñen eztigarri (B) (GU)

etc.

Son también varias las metáforas de genitivo, explicativas, "B de A", en las cuales los términos identificados se enlazan a modo de complemento del nombre, el elemento real, y de nombre, el elemento figurado. Así:

sortzen duk zorunaren (A)
lore ezezaguna?... (B) (ME)

beñola zaik eten... Adi (A) - yauregia! (B)
(AG)
Atsedenaren (A) eliz (B), zutoiz bete (BA)

Elkar-ordañaren (A) ezti berdiñaka (B) (AG)

ta izar argien (A) zilar-begiak (B) (ZE)

bizitza (A) - itsaso (B) otxan barea (GU)

etc.

Esta estructura constituye uno de los tipos de metáfora más sugestivos y abiertos del poemario, pues la fusión de los componentes de la imagen alcanza, en cierto modo, gracias al genitivo de pertenencia, un nivel más íntimo y penetrante que la simple sustitución o la identificación copulativa. El elemento real, situado en primer lugar, se halla conformado esencialmente por el término figurado, expresado a continuación. El elemento metafórico añade, inyecta, una nueva sustancia entitativa al elemento propio, resultando así una amalgama en la que, por ejemplo, la polilla es el, y del, tiempo, **Non-nai aldiaren sitsa!** (AS), y a la vez el tiempo se presenta y configura como polilla. Es una imagen diferente a otras como **aitaren poza** (OT) o **gure biziaren argia** (XA) en las que, aunque interviene el genitivo, los elementos metafóricos **poza** y **argia** no se identifican con el complemento del nombre precedente, sino que corresponden a "alaba" y "semea", términos no expresados en la construcción.

En relación con esta construcción de genitivo se hallan las metáforas elaboradas sobre la base de un adjetivo en forma de complemento del nombre en "-zko". A diferencia de las metáforas del grupo anterior, el complemento nominal, en lugar de indicar una entidad poseedora provista de una identidad tan sólida como la del nombre al cual acompaña, aquí se limita a señalar la materia de la cual está integrada la realidad en cuestión. En algunos casos, solamente uno de los dos componentes, unas veces el complemento del nombre, otras el nombre, funciona como término figurado, sustituyendo a un elemento real no expresado. De esta forma, en la construcción, aunque gramaticalmente es adjetival, se entrecruzan la metáfora de tipo "B de A" y la de "B en lugar de A":

beean, berriz, urrezko (B)
yarioz, (A) (...) (NE)

ta aren eztizko (B) **irriparre!** (A) (AS)

goldiozko (A) ogean (B) (BIZ)

lurrezko (A) yauregi-atean (B) (SA)

bizitzazko (A) urloa!... (B) (BIZ)

etc.

Otras veces, tanto el complemento del nombre como el nombre pertenecen al plano figurado, por lo que la construcción entera actúa como elemento evocado de la metáfora, que adopta la forma de "B en lugar de A", "B, A", etc. Así, por ejemplo:

urrezko itsaso bebilt urduria (ON) (=entorno luminoso y caluroso)
ametsezko ontziez (BIZ) (=cumbres nevadas)

Eguzkiaren urrezko yaia (ZE) (=esplendor brillante)

o estas otras que se insertan en versos compuestos por una metáfora descriptiva, prolongada,

Uda! Mendiak i au eguerdi,
ta urrezko opor-aro, ta abaro-aldi... (BA) (=reposo complaciente)
Uda!, gar zoragarri, suzko itsaso (BA) (=entorno caluroso)

En Biotz-begietan, metáforas propiamente adjetivas son las que resultan de una operación sinestésica en la que la analogía se realiza en un nivel puramente perceptivo, dándose una correspondencia entre las percepciones de sentidos diferentes. En nuestro poemario cabe hablar de metáfora sinestésica en relación a tres adjetivos, ya señalados como pertinentes en el nivel léxico: "eme", "ezti" y "gozo".

La determinación de la sinestesia se ve dificultada por el hecho de que los tres adjetivos, ampliamente usados en la lengua, abarcan en su uso habitual un espacio semántico cuyos límites no se ajustan siempre al perfil de una única sensación. Sin embargo, habiendo de escoger la facultad sensitiva a la que típica o preferentemente pertenece cada uno de ellos, no creemos equivocarnos si a "eme" asignamos una sensación próxima al tacto, y a "ezti" y "gozo" la del gusto, sin excluir, repetimos, que en contextos varios o incluso en la traducción castellana añadida por el poeta (**Bero gozoa** = "tibio calor"), sean aplicados según otras sensaciones.

Construcciones como **bular eztian** (XA), **bear-eztigai gozoa** (GU), o incluso **dardar emea** (NE) y **negarra dan emez** (AG), de alto valor sugestivo, al unir sensaciones afines, no son sinestesias. Otras, aun ligando sensaciones diferentes, al hallarse ya manifiestamente gastadas o reunir elementos fácil y habitualmente relacionados, al menos en el ámbito de la tradición poética universal, si bien habría que estudiar si también sucede lo mismo dentro de la serie poética euskérica anterior a 1932, han perdido prácticamente su valor metafórico sinestésico y se han convertido en imágenes tópicas: **Laztan eztiak** (AL), **parre gozoz** (BU), **parreantxa gozo** (IZ), **Bero gozoa** (AL), **kabi goxoa** (AL), **amets eztitsu** (ZE), etc. Algunas, con todo, en particular las articuladas con "eme", contienen verdaderos valores sinestésicos, como en **ots eztirik** (ZU), **abots eztia** (EU), **parre eme** (IZ), **itz emeak** (XA), **ele gozoka** (AS), **begikun gozoa** (AL), etc., y alcanzan un notable nivel de originalidad y sugestión en **goiz eme** (BU) y **kezka beldur-eztia** (NE). Concretamente, en **goiz eme**, el poeta asocia a la mañana, perceptible sobre todo por la vista, con una sensación táctil de suavidad y blandura; la mañana, por su temperatura, por su aire, produce también sensaciones al tacto, pero son los ojos los que quedan sobre todo impresionados, segun lo demuestra la abundancia, la preeminencia, de sensaciones visuales en el poema, "**Arto musker**", "**ale gorriz**",

"laño mee", **"urrez oro"**, **"soroan zut"**, etc. La identificación entre "goiz" y "eme" se establece sobre el elemento común de blandura, de suavidad, atribuido por el poeta a la mañana por vía de analogía , no lógica ni lingüística, sino sensitiva.

Junto a estas sinestesias mencionamos también algunos casos de desplazamiento, por los cuales se traspasan cualidades o estados de una entidad a otra contigua. Si en la sinestesia la transposición se realiza en virtud de la semejanza existente, aquí el paso se opera por la proximidad de ambas realidades. En el poema BI, varios desplazamientos contribuyen a que, en el día del entierro de la abuela, el entorno se identifique con los presentes y participe en su tristeza y dolor:

Eguzkirik ez dute
leiotan zapiak

Orain larogei urte,
kale poz-gabeok
eguzkiak zitun ta
zure aur-yolasak
alaitzen. Gaur, arriak
ere, baitira itzal...

Los lienzos tendidos en las ventanas no tienen sol, ausente de donde podía haber estado, asignación por desplazamiento, ya que las telas no contienen el sol ni en un día luminoso. Las calles que recorren familiares y amigos de la difunta se hallan tristes y las piedras sombrías.

Son desplazamientos, así mismo, **aizkora ankerraren ebaki sarri-berritua** (ZU), donde se traspasa la actitud cruel del hombre a su instrumento; **izar argien zillar-begiak / aurrari par-zegioten** (ZE), en donde la acción propiamente perteneciente a labios y mejillas, el sonreír, se asigna a los ojos; **badoa dei-dion ao gorrira** (AL), sinécdoque del todo por la parte o desplazamiento del color de los labios a toda la boca.

Lizardi realiza también algún desplazamiento por medio del color. En ME, por ejemplo, en **Ire goi urdiñaren / urre lañotsupean**, el azul del cielo lindante, para el observador lejano, con la cumbre de la montaña, se traspasa a ésta, conviertiendo a la cumbre en azul. El hecho de que "urdin" en euskara tenga, además del valor "azul", un significado aproximado al "gris-blanco", y de que las nubes, habitualmente grises, tomen a veces un tinte azulado, no permite hablar con seguridad de desplazamiento en la expresión **laño urdin, begiak** (IZ). Otro tanto sucede en las dos ocasiones en las que el poeta aplica "urdin" a "izar". En **goazeman zerura igoz, / izar urdiñetarañoko asmoz!** (EU), sólo cabría tomarla como transposición si el poeta ha calificado de azules a las estrellas no por que las ve en sí mismas de color azul, sino por el color del lugar, el cielo azul, en que se encuentran. En **amaika izar urdiñen / dirdirak yosia...** (NE), sin embargo, no es propiamente una transposición. Aquí, el poeta cree ver estrellas donde sólo hay trozos de azul del cielo fragmentado por las ramas y las hojas de los árboles; las estrellas no son verdaderas estrellas y se trata de un engaño o ilusión sufrida por los ojos, pero tienen aspecto de estrellas y el azul es realmente azul, por lo que **izar urdiñen** no conlleva auténtica transposición. De todas formas, más que elucidar teóricamente si todas estas expresiones son o no sinestesias y desplazamientos, lo verdaderamente importante es el hecho de que su efecto poético está realmente presente en los segmentos que las contienen.

Finalmente, aunque escasas, también hallamos metáforas dinámicas articuladas sobre el verbo: **ezpaintxoak argitu / dizkio...** (XA), **itzali den nere / izarrarentzako** (OT), **Bizitzearen ondar-aleak / larrañean eultzen ari!** (AS), etc. La operatividad del verbo para la producción de imágenes se manifiesta principalmente en la personificación.

3.6. LA PERSONIFICACIÓN

El tipo de imagen que mejor caracteriza a Biotz-begietan y que mejor manifiesta la labor transformadora de la realidad operada por Lizardi es la prosopopeya, entendida ampliamente como sustitución o identificación metafórica por la que se atribuyen identidad, cualidades o acciones animadas a seres inanimados, animación, o incluso humanas a seres no humanos, personificación propiamente dicha. Aquí utilizamos el término "personificación", que a veces se suele identificar con el de "prosopopeya", para designar ambos aspectos.

Si consideramos como distintas cada una de las personificaciones que forman una especie de constelación en torno a una transformación entitativa básica, sea el caso de "Itzal" que en BA aparece personificada como **Baso-ren ume yaukal o andereño otxan** , dotada de ojos y piel, y es capaz de sentarse, **atzaidan eseri**, así como de enjugar la frente sudorosa del caminante, **legortu didan bekokia**; si las registramos una a una como diferentes manifestaciones de la imagen original inicial, comprobamos que son unas doscientas las personificaciones concretas y explícitas en el poemario.

El casi constante apóstrofe constituye, ya de por sí, una personificación implícita mantenida, pues, por medio de dicha estructura enunciativa, el poeta reconoce, en alguna medida, en las entidades a las que se dirige, una cierta capacidad para escuchar o recibir su palabra. Al tomar como interlocutores a seres no humanos, indirectamente les atribuye, en su mundo poético, dotes intelectivas. Así, por ejemplo, cuando pide a las estaciones **nik dei ta atozte: / nork-zeren saria ekardazute** (ON). No insistimos sobre este aspecto ya abordado en apartado anterior y nos centramos en las personificaciones explícitas.

Formalmente, por su estructura, aparición y disposición de los elementos real y figurado, en las personificaciones el poeta utiliza construcciones que ya hemos destacado en la metáfora propiamente dicha. Aparecen metáforas personificadoras "in absentia", "B en lugar de A", como **egunaren atariruntz / zauri bat, gordiña** (BIZ), **esku goituan ontzia ardo** (SA) o **Arbaso pakezale agurgarri orrek** (ZU), que sustituyen, por su estrecha semejanza, al rojo amanecer, a la flor de trébol y al árbol añoso, respectivamente. También encontramos construcciones aposicionales,

- egari mozkorra - (B) yo du kaiola
gazteenik ildako ostoak (A) (AL)

Txindoki! (A), orain agokit aurrean,
goriak astundu-tantai arrizko (B) (BA)

y copulativas,

Nere neurtitzok (A) orrein
lo-erazle bizkorrak (3)
uste ez nun ziranik! (OI)

Aleak une, diardu, nagiz, Aldia'k (A)
yalkitzen artaburua...
Agurea (B) baita, dar-dar eskua (AL)

La peculiaridad de la imagen personificadora, exceptuada la utilización de la estructura aposicional especificativa, "A, B", **Negu agurea illa da, baiki** (SA), **Andre lurrari, zertxo?** (ZU), **Kilker olerkari arloteak** (SA), etc., reside más que en la forma en su contenido. Dentro de la producción metafórica de Biotz-begietan, la personificación se distingue no sólo por lo que tradicionalmente es su propiedad específica, atribución de rasgos animados o humanos, sino también por el hecho de que muchos de estos rasgos correspon-

den a cualidades y acciones. Si en la metáfora en sí, destacábamos la sustitución de entidad por entidad, aquí, junto a la sustantiva, hallamos una elevada presencia de la personificación cualitativo modal y dinámico verbal.

La personificacion entitativa lizardiana, unos cincuenta casos, presenta al ser inanimado o animado no humano, identificado con, o sustituido por, un sustantivo que designa un atributo propiamente sólo asignable al ser humano. El grillo es poeta, **olerkari** (SA), la primavera joven muchacha, **neskatxa** (NE), el trébol bailarín, **dantzari** (SA), la cama dueña, **nausia** (OI), la tierra madre y señora, **andre** (ON), etc. Lizardi personifica sobre todo la naturaleza. El atributo más utilizado es el de "adiskide", pues en la visión del poeta los seres de la naturaleza son entre sí amigos o compañeros, **ain adiskide zaarrek** (ZU), **Zuaitz lagunak** (ZU), **aize adiskideari** (ZU), **Adiskide Urretxindor** (ON), e incluso para él mismo, **arren, aiskide urruna** (ME). La mayor parte de los atributos corresponden a la intersección de los campos "familia" y "sexo", de forma que el invierno es viejo, **agurea** (SA), el bosque para el sol supuesta esposa recién casada, **Emazte ezkonberria** (NE); el euskara es esposa, **ezkon xuria** (EU), y mujer, **gizalaba** (EU); el ave es hermana, **senide** (EU), y el sueño supuesto hermano, **anaitzakoa** (BIZ), etc. Las entidades más personificadas de esta forma son el sol, la sombra y el árbol. El sol aparece personificado con rasgos masculinos de señorío y masculinidad, "**yaun**", "**errege**", "**aita**", "**senarra**", a la vez que es "**maitari**" y "**mende-neurle**"; la sombra con atributos femeninos de delicadeza y afabilidad, "**andereño**", "**ume**", "**yaupaleme**", "**laguntzalle**", "**maitari**"; el árbol revestido de nobleza, tradición y bondad, "**emalle eder**", "**eskale labur**", "**Arbaso pakezale agurgarri**", "**lagunak**".

En casi otros cincuenta casos, el sustantivo base de la personificación entitativa no funciona ya identificando y unificando a la persona sobre un único atributo, sino que

asigna al ser no humano un componente físico o anímico propio del ser humano. Varios de los seres personificados de forma continuada a partir de un atributo básico reciben más de un componente humano o animado. La sombra, en BA, tiene "**gorputza**", "**azal**", "**begi**", "**betartea**"; el euskara, en EU y GU, "**soña**", "**azal**", "**muin**", "**gogoa**", "**adatsa**", "**biotza**", "**esku**", "**abots**"; la primavera, en NE e IZ, "**mamia**", "**odola**", "**illedia**", "**oñek**", "**ats**", "**begia**", "**irria**", etc. Otros seres son personificados sobre un único componente: los amplios desiertos ecuatoriales son la cintura de la tierra, **lurraren gerri** (EU), la base de los troncos de los robles son sus pies, **oñak** (BIZ), el interior de las nubes su vientre, **sabelean** (SA), los extremos de las ramas del manzano son sus manos, **eskuan** (SA), la superficie de la tierra su cara, **arpegia** (ON), el roce de los rayos del sol su beso, **muña** (NE), el del aire su caricia, **laztan** (ZU), etc. Son los ojos, las manos y la sonrisa, los elementos animados o humanos que con más frecuencia confiere el poeta a los seres de la naturaleza. El sol de invierno, las estaciones, la tierra, el bosque, muestran su sonrisa; la primavera, la tierra, las estrellas, la sombra, la luz en la hierba, tienen ojos; los árboles, las flores, la misteriosa energía vital de la naturaleza, tienen manos. La semejanza entre la forma o aspectos de los seres reales y la de los miembros o elementos atribuidos es, en general, evidente.

Son numerosos, también, unos cuarenta, los casos en los que la entidad real, o ya inicialmente figurada, aperece personificada por modos de ser, estar o actuar, por cualidades o actitudes animadas o humanas. Los diversos estados del viento se presentan, gracias a su relativa semejanza, a través de disposiciones anímicas humanas apropiadas: si es violento está **aserre** (OI), si riguroso o áspero es **erruki-eza** (BI), si persistente **setatia** (ON), y **zinkuruz** (ZU) cuando suena a modo de gemido. El torrente de invierno corre alimentado y henchido, **bulartua** (BIZ), por las lluvias; el choque y

el contacto entre el árbol derribado y la tierra se personifican por munka zaudete (ZU); la hiedra, por su tardanza en perder su flor en otoño, se califica de nagi (ON); a los ojos, desorientados ante la presencia del féretro de la abuela, de Begiok ero ditut (BI). El modo de estar más típico de la naturaleza es el de estar vestida, yantzia. La vestimenta en invierno es la nieve, zuriz yantzia (AL), el rojo helecho en otoño, garoz yantzia (ON), y la dorada luminosidad del sol en la mañana brillante, eguzkiak yantzia (BU). Antes de la primavera el bosque se encuentra desnudo, sin follaje, Billuzik zan basoa (ME), pero con la llegada de la estación, ella misma vestida de azul, todo se transforma y, por ejemplo, el haya desvestida de su seca hojarasca, se envuelve en nuevos adornos, convertida en bella joven, pago pertxenta gazteari,/ ta ikus orbelez dan erantzia / ta apaingarri berriez yantzia (SA).

En la personificación de construcción verbal dinámica, alrededor de sesenta casos, Lizardi presenta a seres que realizan sus operaciones de modo mecánico y no consciente como sujetos activos e intencionados, y atribuye a entidades, que propiamente son incapaces de desarrollarlas, acciones animadas y humanas. La semejanza existente entre la acción del ser real y la acción personificada asignada, permite efectuar la sustitución y acoplar a la entidad real la acción animada o humana seleccionada. Elementos de la naturaleza, aquí también los más personificados, como el invierno, el granizo, el árbol, el día, el sol, el monte, etc., aparecen como seres que actúan según operaciones dinámicas promovidas directamente por ellos. Así, el monte es capaz de apartar a alguien de un lugar, kendu nazakiok (ME), o de atraerle hacia sí, narakark igana (ME), y el sol de encender los campos, piztu garai-larre (IZ), o de arrojar sus rayos, nondik yaurtiko zutago gezia (BA); el día escapa, Egunak iges (AL), el invierno introduce su nariz, Sartu du Negua'k sudur / ozpeldu-zorrotza (AL), la sombra seca la frente sudorosa del poeta, legor-

tu didan (BA), la lluvia encierra en prisión al sol, sar egin baitu / Euri'k Eguzki giltzapean (SA), el otoño debilita la respiración del caminante, Udazkenak aulagotzen dit atsa, (ON), la hojarasca hace más sonoros sus pasos, orbelak ozenagotzen oin-otsa (ON), etc. Y, sobre todo, seres inanimados o no humanos llegan a efectuar acciones animadas o específicamente humanas que superan su ámbito, de modo que las estrellas sonríen, par-zegioten (ZE), la luz ama, Maite ditut gallurrak / argiak ez beste (ME), el árbol, además de pedir y dar, escribe, idazten iardukan (ZU), el sol besa, munkatu du basoa (NE), el haya se hace muchacha, neska-kozkortzen ari al-dan (SA), las mariposas se hacen mujeres viejas, atsotu diranetakoak (ON), los robles tienen sed, egarri baitute (BIZ), los pájaros olvidan, txori gaxoei aztu (IZ), etc.

3.7. EL SÍMIL

Por último, el símil es el tercer tipo de imagen metafórica relativamente abundante en el poemario. Diferenciando "comparatio", comparación lógica entre términos pertenecientes a un mismo orden de la realidad, Urdiña yazkia, ta/ begia areago (NE), por ejemplo, y "similitudo", comparación poética imaginativa en la que interviene un elemento figurado, el tradicionalmente denominado "comparante", ajeno al objeto de la información que motiva el enunciado (1), reservamos el término "símil" para este segundo tipo de comparación. En el símil se da una analogía entre el término propio (A) y el figurado (B) que sin llegar hasta la identificación mutua o sustitución del uno por el otro, establece entre ambos una semejanza estrecha, explicitada por medio de un nexo compara-

---

(1) Cf. M. Le Guern, op. cit., pp. 52-54; F. Moreau, L'image littéraire, París, SEDES, 1982, pp. 25-28, 87-89.

tivo determinado (C) y cimentado en un "tertium comparationis" (D) manifiesto o no.

Recogemos alrededor de treinta símiles. En la mitad de ellos, la semejanza se establece entre dos entidades y es "iduri" el nexo comparativo habitual. En este tipo de símil no se declara expresamente el rasgo, "tertium comparationis", que pone en relación de analogía las dos entidades que, de por sí, fuera del poema, son ajenas la una a la otra. A lo más se deduce del contexto o se menciona fuera del marco propio del símil. A esta estructura pertenecen, por ejemplo,

Nekazari, (A)
gizandi bat (B) iduri (C) (BU)

Sakoneko lañoz (A) gora
tontorrak elurrez:(A')
itsasoa (B) iduri, (C)
ametsezko ontziez (B') (BIZ)

yoan-elurte gaitzaren
ondarrak (A) nabari;
kabidun usoak (B), ala
emazte zuurraren
zapiak (B') iduri (C) (BIZ)

Sagasti berri, sagasti zuri, (A)
inguma-atsegintokia (B) iduri (C) (SA)

Leioak itxitako yauregia (B)
basoak (A) iduri (C) (BA)

Beste gain erpin bat (A) bazan agiri
leen eze: gaur burni-meatz (B) iduri (C) (ON)

etc.

Otros símiles explicitan claramente la cualidad sobre la cual se establece la semejanza entre las dos entidades. Si en la construcción anterior se roza la identificación de término real y figurado, aquí ya se limita el "tertium comparationis" y el parecido se reduce expresamente a un único rasgo. En la mayoría de los casos la comparación se efectúa cuantificando la cualidad base del símil; el nexo es de comparación de cantidad. Así,

Aurrean zu (A), zabalik,
elurra (B) ainbat (C) zuria (D) (OI)

Eguna?... (A) Bai, nekezkoa;
ur-esnea (B) baño (C) motelagoa... (D) (AL)

Urdiña (D) yazkia (A), ta
begia (A') areago:
alakorik (C) itsaso
barean (B) ez dago. (NE)

Leioak (A) lauso (D) dira,
eguraldiaren (B)
antzo. (C) (...) (PA)

etc.

El motivo explícito de semejanza es, en unos pocos casos, de carácter dinámico. No se comparan entidades sino acciones realizadas por entidades diferentes. Estas acciones se parecen por el modo en que se efectúan. Se acercan en primer lugar las acciones e indirectamente, a través de ellas, las entidades. El elemento real manifiesta un modo de actuar que se asemeja al modo de actuar del elemento figurado. Así, el poeta tiene un modo de penetrar en la iglesia que se parece al modo de andar del borracho (BI); el pájaro va hacia la ventana al modo en que la hoja en otoño, ebria, se balancea

en el aire (AL); el deseo del niño moribundo asciende al cielo como asciende la oración sincera (ZE). Es el caso de los versos

ordia (B) - antzo (C) sar nazu,(ni=A)
begi-lauso ta urgun (D) (BI)

txoria (A) leioruntz doa,
mozkorki (D), - alatsu (C) udazken-ostoa -(B)
(AL)
Aurraren naia (A) zeruratu zan (D)
(alatsu (C) otoitz garbia (B)) (ZE)

Or pago bat (A), lerden-aski,
igazko apaingarriak
(gaur orbel gorriak)
oso yaregin nai-ezik, (D)
nola baituten oi (C)
neskazar ezin-etsiak. (B) (BIZ)

Itz ori (A), soilki, zaarrak dit ondu, (D)
ardoa (B) oi-dun bezela. (C) (AS)

etc.

Además de estas tres estructuras, no faltan unas pocas construcciones de mayor complejidad en las que el símil se halla afectado por la elisión o expresión indirecta de alguno de los componentes o por la intersección de dos modos comparativos diferentes. Esto sucede, por ejemplo, en

Biotzean min dut, min etsia,
zotiñik-gabeko negar-miña.
Alatsu txoriak, uda-ondoz,
negua du galazi-eziña.

donde el símil expresa que el poeta, dut (A), siente dolor, min dut (D), en su corazón, como, alatsu (C), lo siente el pájaro, txoriak (B), que, tras el verano, se enfrenta a la inminente e inevitable llegada del invierno; o también en

> ai, nik (A) aal-ba'nezaik, nik aal (eztiago (D')
> loak ar-basoan illargia (B) baño (C))
> ene oiu au sar (D) biotz illeraño! (AG)

símil en el que se entrelazan una estructura dinámica, sar, y una gradación cualitativa, eztiago (...) baño, siendo esta última la dominante.

3.8. RACIONALIDAD Y SUGERENCIA

Las imágenes de Biotz-begietan, que hemos agrupado y ordenado según los tres tipos principales señalados, son, en la mayoría de los casos, de fácil comprensión. La relación de semejanza existente entre el término propio y el término figurado resulta, en general, claramente perceptible. La distancia lógica establecida entre los elementos componentes por la operación de sustitución o identificación es más bien reducida. Un lector de capacidad comprensiva, digamos, común o media, puede normalmente salvar el trecho que separa los extremos A y B, gracias a la notable semejanza de ambos, al contexto y a la concreción del elemento figurado.

L. M. Mujika, en varios apartados de su estudio (1), trata sobre el grado y tipo de imprecisión e incluso de irracionalidad existente en diversos procedimientos e imágenes

(1) Cf. L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 88-111; vol. 2, pp. 94-100, 103-111, 118-133.

utilizados por Lizardi en su producción lírica. Concluye que, aunque se advierten unas pocas excepciones, en su conjunto, la poesía lizardiana carece de técnicas de imprecisión e imágenes irracionales, siendo sus descripciones precisas y claras, y las relaciones entre los elementos de la imágenes suficientemente lógicas. En sus palabras:

> "Nahiz-eta Lizardi-ren estetikak deskribapen bisemikoa eta inpresionista duen zati urri batzuk kontatu, globalki, inprezisioaren, eta are gutiago, metafora irrazionalaren teknika ez du ezagutzen" (1).

Consideramos la conclusión acertada. La lectura y el examen de los poemas la confirman. La gran mayoría de las imágenes lizardianas se sitúan en lo que C. Bousoño denomina "imagen tradicional", que "exhibe una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo" (2), es decir, las denominadas "imagen visionaria", "visión" y "símbolo", en particular el símbolo "monosémico". En la imagen tradicional, los elementos A y B se relacionan a partir de una semejanza objetiva inmediatamente perceptible por la razón.

En Adi-yauregia! (AG), la identificación entre el intelecto y el castillo o mansión señorial es perfectamente explicable, pues ambos, tradicionalmente, son recintos selectos en los que se concentra lo más elevado y noble, en un caso de la persona, en otro de un tipo de sociedad, y se caracterizan por su altura, estructura ordenada, fortaleza y capacidad de gobierno. El monte Txindoki, en invierno, con su parte superior elevada sobre las nubes de los valles circundantes, es lógicamente igual a un barco, Neguz untzi lirain (BA), ya que como él presenta un corte seccional en forma de

---

(1) Ibidem, vol. 1, p. 89.

(2) C. Bousoño, op. cit., p. 192.

gran triángulo o pirámide, como el de un navío navegando sobre nubes que por su extensión, horizontalidad casi uniforme y, digamos, blandura, viene a ser un mar. Un componente personificador como "sabel", es razonablemente adecuado para indicar el fondo, la parte profunda de entidades como la nube, **odei bustien sabelean** (SA), o el cestillo, **zure sabelean** (OT), pues todos tienen como semas constituyentes, el ser cavidad, ser interior y ser central. Entre el sol que sigue a la helada invernal, **Izotz-ondoko iguzki** (IZ), y la imaginaria risa del invierno, **neguaren parre** (IZ), no existe salto irracional, sino conexión lógica clara, pues ese sol es, en el invierno, risa, es decir, animación, situación favorable, alegría y bienestar para el entorno.

Esta relación visible se da no sólo en las imágenes entitativas sino también en las cualitativas y dinámicas. La semejanza existente entre la circunstancia de estar vestido o la acción de vestirse y el hecho de que los árboles se hallen poblados de hojas y frutos, **Sar eta... zuaitz yantziak** (AS), o de que todo esté iluminado de oro por el sol, **urrez oro / eguzkiak yantzia...** (BU), es fácilmente apreciable, pues, de algún modo, en ambos casos se coloca algo sobre una entidad, cubriéndola, envolviéndola e incluso adornándola. Al decir del manzanal desnudo que duerme, **Sagasti solla lotan** (IZ), se asigna al ser vegetal un estado impropio de él, pero, desde el punto de vista de la comprensión lógica, aceptable, ya que el manzanal, en invierno, sigue vivo aunque su vitalidad no aflore al exterior; es decir, se halla en la situación de la persona que duerme, en apariencia inactiva, inanimada, pero con sus resortes vitales en funcionamiento. Cuando el poeta utiliza la expresión **euriteak bulartua...** (BIZ) para indicar que el torrente corre rebosante por la lluvia caída y resonando por el barranco, no es preciso efectuar ningún salto lógico excepcional para establecer la relación entre **bulartua**,en el sentido de colmado o amamantado, y su aplicación al estado del torrente henchido por las abundantes aguas. Tampo-

co se requiere esfuerzo para comprender por qué designa el poeta con el término "escribir", idazten iardukan (ZU), la paciente labor por la que el árbol marca sus años de vida en el interior de su tronco; puesto que escribir consiste en imprimir ciertos rasgos gráficos sobre una superficie, no es ninguna incoherencia decir que el árbol, mientras va dejando en su tronco las sucesivas marcas concéntricas, está escribiendo.

Con todo, sí existen algunas imágenes de contorno impreciso en las que resulta difícil hallar un término real correspondiente al término figurado, y unos pocos segmentos poemáticos en los que se advierte una cierta sugestión difuminada. No es precisamente en la metáfora en sí, sino en la personificación donde se nota esa ligera falta de precisión. En teoría, son las metáforas "B en lugar de A", por ausencia del término real explícito, las más apropiadas para permitir la sugerencia y apertura imaginativas. Sin embargo, como ya hemos señalado, en las metáforas no personificadas del poemario dicho término queda bien determinado, sin posibilidad de lectura alternativa, por el contexto, la semejanza y la concreción del término figurado.

Dentro de la personificación, el poeta concede mayor margen a la sugerencia interpretativa. Si en el verso esku goituan ontzia ardo (SA) está claro que dicha figuración corresponde a la parte superior de la planta de trébol, a la flor rojiza situada en el extremo alto del tallo, en oro dezaken esku naroak (SA), esku naroak no obliga a una sola lectura, sino que en su rica ambigüedad o indeterminación da pie a entenderla como naturaleza en conjunto, energía vital de la naturaleza, entidad divina recreadora, providencia divina, etc. En los poemas en que a partir de una personificación básica identificativa se efectúa una personificación continuada, ME, BA, EU y GU, llega un momento en el que los elementos figurados, roto el lazo conector entre realidad e imagen, no

poseen un elemento real específico y correspondiente. El poeta, dejándose arrastrar por el impulso emocional imaginativo, prosigue su figuración transformadora, pero los componentes de la personificación, en lugar de enviar a una entidad concreta y ajustada, se convierten en factores de sugerencias y asociaciones inesperadas. El lector puede identificar a la blanca esposa del poema EU, ezkon xuria, con la lengua vasca, e incluso puede llegar a encontrar un término real para "soña", "gogoa", "azal" y "mami", pero esku solamente tiene sentido dentro del contexto poético de la personificación en sí, como prolongación evocadora de la transformación inicial. La hermosa mujer abandonada en el calabozo, gizalaba eder (GU), corresponde así mismo al euskara,y no existe dificultad particular para establecer la conexión entre la situación "iliduri", "odol-gabez zuri", del ser figurado y la situación crítica de la lengua, pero elementos como Adatsa o biotza conllevan una mayor apertura o indeterminación y sólo se entienden como desarrollo de la personificación inicial, gizalaba eder. En BA, si andereño otxan o ume yaukal corresponden exactamente a la sombra del bosque, el hecho de ser morena y de tener rostro, ojos y piel, ofrece mayores posibilidades de interpretación y de actividad imaginativa por parte del lector. Propiamente hablando, no se trata ya de imágenes literarias, sino de construcción imaginativa, elaboración de un mundo de ficción a partir de una imagen básica primera.

Mujika, como ya hemos señalado, halla en algunos segmentos rasgos de sugestión e imprecisión. Concretamente destaca varios casos de cromatismo, diversas expresiones de carácter "bisémico" y algún que otro chispazo de tipo ilógico. Con el término "bisemia", nuestro crítico designa un segundo sentido emocional y anímico, ""bigarren" semia edo zentzuzko karga emozional-animiko hori" (1), ""beste" zentzu bat lortuaz (bi-semia), ebokazio eta sugestio nagusi baten mese-

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, p. 94.

detan" (1). La bibliografía mencionada, diversos comentarios y ejemplos utilizados, varias citas, así como el aparato terminológico adoptado, "C tipologiazko prozedurak", "irrazionalismo estetikoa", "subjetibismo estetikoa", "desplazamendu kalifikatiboa", "emozioa", etc., dan a entender que Mujika trata de seguir el modelo analítico de C. Bousoño. En este contexto, el término "bisemia" corresponde al concepto bousoñiano de "símbolo disémico", entendido como expresión dotada de un sentido doble, uno lógico, racional, manifestado de forma directa o indirecta a nuestra conciencia, y otro irracional que sólo aparece en la mente del lector de forma emotiva (2). Son dos significaciones de naturaleza diferente, una lógica y otra emocional irracional, por lo que Bousoño, en obra posterior, prefiere la denominación de "símbolo heterogéneo" o "símbolo de disemia heterogénea" (3). Mujika halla, en particular en los poemas BIZ y ON, expresiones o segmentos cargados de dicha "bisemia". Echamos de menos en su análisis una mayor explicitación de este segundo sentido emocional de los versos que destaca. La tarea, debido a la naturaleza indefinida de la posible sugestión y al riesgo de caer en meras subjetividades y arbitrariedades no es fácil. Sin embargo, el hecho de señalarlo exige mostrarlo y Mujika, aunque a veces lo hace, no siempre suficientemente, otras se limita a indicar que hay un segundo sentido sin llegar a especificarlo (4).

---

(1) Ibidem, p. 95.

(2) Cf. C. Bousoño, op. cit., pp. 282-283

(3) Cf. C. Bousoño, El irracionalismo poético (EL símbolo), Madrid, Gredos, 1977, p. 38.

(4) Así, por ejemplo, en este párrafo en el que la reiteración expositiva no llega a suplir el vacío de su contenido (los subrayados son nuestros): "Hor odolezko zauritan den arrats-behera baten deskribapen hutsa baino zerbait gehiago sugeritzen zaigu. "Azaro-leenan" gaudelarik Lizardik olerki osoa, azkenaldean batez ere, beste ala bigarren esanahi (bisemia) transzendente batez hornitu du... Hitz fisikoen atzetik giroko beste adierazpen animiko-liriko bat dabil. Guk uste dugu, Lizardi-k bisemi teknika (eta ez du askotan erabiltzen) pretenditu gaberik lortzen duela. Bereziki bere "Basoa lo" (sic) (neguari egiten

.../...

Nosotros dejamos de momento esta cuestión y remitimos al capítulo siguiente en el que, entre otros aspectos, analizaremos el posible segundo o múltiple sentido de los poemas de Biotz-begietan, manifestado como connotación o símbolo. La relación lógica y explicable entre los términos de la imagen, entre el discurso poético y su designado, no excluye la posibilidad de otros sentidos. Las construcciones poéticas no agotan su valor semántico en una única interpretación y, por lo tanto, tampoco en la nuestra.

3.9. OTROS MECANISMOS DE TRANSFORMACIÓN

Dentro de este proceso de transfiguración de la realidad, junto a las imágenes concretas y definidas, limitadas, en general, aunque no en su función sí en su construcción, a una sola palabra, breve sintagma o frase, debemos señalar la presencia de varios segmentos de poema amplios, conjuntos de versos, en los que también se manifiesta, de un modo u otro, esa intención transformadora.

3.9.1. La percepción defectuosa

La modificación de la realidad tiene su origen a veces en una percepción defectuosa. La deficiencia puede residir en el sujeto. El poeta, incapaz de distinguir con claridad, duda entre diferentes posibilidades, hasta que, poco a poco, por aproximación al objeto, logra una aprehensión níti-

---

.../...

dion poema) bisemiaz ukitua dago pasarte zehatz batzutan; haritzen, otaloren, habia urratuen presentzian beste zerbaiten sugerentzia estaltzen da...Otaloreen karraxia ez da garraisi hutsa, zerbait gehiago da, eta berdin sasian abandonaturik datzan habia hutsa... Irudi horiek beste gertakizun animiko bat sugeritzen ari dira..." L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, p. 110.

da. Lizardi ve a lo lejos un conjunto blanco difuso, **moltso zuri bat** (SA), y titubea; no sabe si se trata de nieve, flores, mariposas o alguna otra cosa. Al acercarse, la visión se aclara y los elementos supuestos en el momento de la duda se convierten en base para la elaboración de imágenes transformadoras del manzanal en flor, **inguma-atsegintokia iduri, / elurte arian geldia!** (SA). Así, podemos preguntarnos si la percepción inicial es realmente defectuosa o más bien se trata de un simple recurso poético utilizado por el poeta para su operación transfiguradora de la realidad. Creemos que se trata de ambas cosas: el poeta ha percibido el objeto lejano de modo impreciso y esta visión le brinda la oportunidad de imaginar la realidad de modo distinto y dibujar poéticamente una escena en la que dicha realidad queda transmutada.

En el poema NE, el poeta, en un primer instante, se deja engañar por las apariencias e interpreta la realidad de modo equivocado. Fascinado por el entorno, cree ver sobre su cabeza la noche cuajada de estrellas azules que se reflejan en las supuestas aguas verdes extendidas a su pies:

Ustez, buru gañean
gaua dut, argia,
amaika izar urdiñen
dirdirak yosia...
Ustez ur orlegiak
nituan oñean,
izarrok ziralarik
islatzen urean...

Pero pronto cae en la cuenta de que se trata de una ilusión. La noche no es más que el follaje de los árboles, las estrellas azules son trozos del azul del cielo fraccionado entre las ramas y las hojas de los árboles, y las aguas verdes el reflejo de los rayos de luz sobre la hierba:

Goien urdiña nuan,
ostoak xeetua;
beean, berriz, urrezko
yarioz argiak
belarrean oi-ditun
begibil zoliak.

Lizardi, en el primer momento, transforma la realidad y lo hace sirviéndose de la suposición, de la falsa percepción. La transmutación no es ruptura total y definitiva. Reconoce su engaño, Gezur amesgarria, / lillurak sortua!, y acaba retornando a la realidad tal como es. En el poema BA, en un contexto parecido, el poeta que se siente aliviado por la sombra en el interior del bosque, se pone de manifiesto expresamente que esas estrellas son fingidas:

Atsedenaren eliz, zutoiz bete,
osto-pillo ta izar izunak abe

Atsedenaren eliz y zutoiz bete son dos metáforas del tipo "B en lugar de A" y osto-pillo (...) abe del tipo "A es B". Pero en el caso de izar izunak el proceso es distinto. En el contexto, la transformación de los trozos del azul del cielo en falsas estrellas, y el poeta lo reconoce en izunak, no es metafórica, sino de naturaleza perceptiva utilizada para la configuración posterior de una imagen.

Como en el caso del blanco conjunto del poema SA, también en estos segmentos de NE y BA, la transfiguración tiene lugar a partir de una percepción imprecisa, pero real, que se utiliza como artificio literario para la elaboración de una situación imaginada. El recurso, sin embargo, difiere de la imagen literaria como tal. En lugar de operarse una sustitución o cambio de sentido en las palabras, en el lenguaje en sí, la transmutación se basa en una visión engañosa, aunque en cierta medida pretendida, de la realidad. Con todo,

en el segundo momento, en la vuelta decepcionante a esa realidad, el poeta mantiene una intención transformadora, ahora ya en forma de imagen literaria, en la metonimia **urdiña**, y en las metáforas **urrezko yarioz** y **begibil zoliak**, en el caso del poema NE. No coincidimos con Mujika cuando ve en el proceso recogido en estos versos de NE un lenguaje metafórico (1), pues, según nuestro análisis, se trata de una transformación basada en una percepción falsa, posible, según lo confirma el reiterado **Ustez** inicial.

Tampoco hallamos construcción metafórica en los dos últimos versos del segmento de ON,

> **Beste gain erpin bat bazan agiri**
> **leen eze: gaur burni-meatz iduri.**
> **Lurraren azala erdoitua da,**
> **ala dut odola begietara...?**

Mujika (2) ve también aquí una imagen metafórica de gran fuerza y riqueza "bisémica". Estamos de acuerdo en que la expresión es intensa y no le restamos valor significativo, pero, en nuestra lectura, la transformación operada por **iduri** y la realizada por **Lurraren azala erdoitua da** y **dut odola begietara** enmarcadas en una construcción con "ala" y enunciada en primera persona , como el **Ustez** de NE, son de naturaleza diferente. Mientras que en el caso de **burni-meatz iduri** el poeta crea una imagen transmutadora de la realidad de la cumbre **gain erpin bat**, consciente él de que no es una mina de hierro, en los dos últimos versos la transmutación se efectúa dando a ambas suposiciones visos de realidad.

Observamos, tanto en el segundo segmento de NE como en este de ON, un cierto titubeo en la acción transformadora

---

(1) Cf. L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, p. 106.

(2) Cf. ibidem, vol. 1, p. 139; vol. 2, p. 108.

del poeta. Es tal el salto, la audacia de las visiones, que trata de suavizarlas presentándolas, como decimos, como un efecto de percepción personal insegura. Lizardi, como en otros aspectos, aquí también, modera su expresión y rompe esquemas sin excederse.

3.9.2. La narración ficcional

Además del recurso a la aprehensión defectuosa de la realidad, otro tipo de técnica transformadora que alcanza a zonas extensas de un poema es la narración ficcional apoyada en una personificación que se mantiene y desarrolla a lo largo de una composición. Señalada ya al referirnos a la imprecisión, insistimos brevemente sobre ella y resaltamos su sentido transmutador. Dejando de lado el poema AL y la primera parte de XA, narraciones en las que no interviene el "yo" poético y que carecen de ese efecto directamente transfigurador, el procedimiento se utiliza en NE, BA, EU y GU.

Concretamente en EU, la lengua se convierte en esposa recién casada con el poeta. Por iniciativa de éste, ambos proyectan un viaje nupcial a través del mundo. Lizardi trata a la lengua como blanca y hermosa esposa, de mano delicada , de aspecto rústico, pero invitada a renovarse interiormente, no estéril sino capaz y fecunda. El poeta recurre a la imagen nupcial para designar las íntimas relaciones existentes entre él y la lengua. El cuerpo del poema, el viaje universal en sueños, constituye un desarrollo imaginario de esta personificación inicial.

En GU, la lengua aparece transformada en bella mujer que el poeta descubre exánime en el fondo de su ser, figurado como una mazmorra. El acceso a las capas profundas de su persona se presenta como un descenso a través de una esca-

lera retorcida, guiado por la luz del maestro Arana-Goiri. El poeta moja con sus lágrimas los cabellos de la bella mujer, calienta su corazón, la estrecha efusivamente entre sus brazos y le insufla su aliento. La recuperación dramática de la lengua, su redescubrimiento, se expresa según esta ficción narrativa personificada. El proceso posterior, la labor diaria, paciente y serena de asimilación y cultivo de la lengua se manifiesta por medio de una imagen de alto valor sugestivo, **Gezal mugagabez bide-ginyoazen: / bizitza-itsaso otxan barea**, en la que el recorrido laborioso del vivir se presenta a modo de una travesía a lo largo de una zona salobre inmensa. En la imagen vemos al poeta y a la lengua en un esfuerzo conjunto y continuo, a veces amargo, por alcanzar un mutuo acoplamiento y revitalización, nunca completamente realizados.

La segunda mitad de BA se basa, así mismo, en una narración de tipo personificador. Aquí, la relación se establece entre el poeta y la sombra transformada en bella joven amable. Lizardi transforma el fresco bosque sombrío primero en un palacio y, a continuación, en una iglesia o templo. Antes de penetrar en él, desde fuera, compara el bosque a un palacio con las ventanas cerradas. Ya en la entrada, y tras penetrar en su interior, abandona la estructura comparativa y pasa a la identificación-sustitución, transformando el bosque en un templo de descanso cuyos componentes, elementos real y figurado, se articulan de la forma siguiente:

basoa	=	yauregia / eliza
(basoko sarrera)	=	atarpea
(zuaitzak)	=	zutoiak
osto-pillo ta izar izunak	=	abea
itzala	=	yaupalemea

El sujeto caminante franquea la entrada del bosque, cruza el atrio del templo y encuentra a la sombra, Sombra, que le re-

cibe afablemente. Lo que desde fuera semejaba un palacio, ya desde dentro es un templo con bóveda y columnas, formadas por el follaje con sus huecos y por los troncos de los árboles, respectivamente. El poeta descansa junto a la sombra, bella joven de cuerpo esbelto y rostro risueño. Lizardi, para expresar el alivio recibido al contacto con la sombra, mantiene la personificación e imagina a la joven enjugando su frente con un ligero lienzo. Sentados uno junto al otro, gozosamente, disfrutan de conversación íntima y agradable. Fuera, tras las paredes del templo, el calor abrasa y la tierra desprende vapores que sofocan.

Otro segmento que, aunque no en forma de personificación, también se desarrolla como ficción narrativa, es el formado por el final del poema BA y el comienzo de ON. La imagen originaria de este nuevo proceso transformador constituye una prolongación o derivación de la construcción imaginativa que anteriormente acabamos de exponer. El bosque, ahora, no es un palacio o un templo, sino un navío de sombra que permite al poeta atravesar el mar de fuego del verano y arribar a la playa o arenal del otoño. En este caso, los componentes de la transformación son:

uda	=	suzko itsasoa
gerizpea	=	untzia
udazkena	=	ondarreta

La imagen básica del barco se complementa con la del ancla, "aingura", que el poeta arroja para segurar la nave que ha chocado en su parte inferior con tierra firme. El otoño, a su vez, aparece figurado como un desnudo y rojizo arenal. Se establece una rica y compleja relación entre el paso de la estación del verano a la del otoño, el viaje en la nave de sombra a través del calor del verano para llegar al otoño, y el momento del atardecer en el que el sol, tras recorrer durante el día el firmamento, se introduce entre tonos rojos en el

mar por el horizonte. Dejando para el capítulo siguiente el análisis del sentido y simbolismo producidos por esta articulación, resaltamos que, también en este trozo poético, Lizardi introduce elementos que suavizan el salto imaginativo efectuado en la transformación. Intercala un extenso paréntesis, segunda estrofa de ON, por el que, sin abandonar el registro metafórico, "urre gorizko", "odol-uts", "atsedenean", establece o explica el lazo existente entre la transmutación operada y algunos elementos de la realidad.

3.9.3. El sueño

El recurso al sueño es un tercer procedimiento extenso de transformación poética de la realidad. Nuestro poeta utiliza el término "sueño" en tres sentidos diferentes: como fantasía originada durante el dormir, **Ames dagit** (OI), como visión fascinante o alucinación producida en la imaginación hallándose despierto, **ametsezko ontziez** (BIZ), y el sueño entendido como deseo o aspiración profunda de la persona, **Igan ipiñitako amesak** (XA). En OI hallamos un segmento de dos estrofas correspondiente al primer sentido. El poeta, adormilado, sueña que un hada le ha dado muerte con su risa y que, tras un funeral cantado por doscientas mil flores, es enterrado en un panal de miel. Más que transformación de la realidad que busca un nuevo sentido, se trata de una distorsión fantasiosa con la cual el poeta trata de enriquecer el tono desenvuelto y jocoso en que se desarrolla el poema.

Las tres últimas estrofas de AS pueden situarse dentro del segundo sentido de "sueño". No aparece explícitamente el término, pero en este segmento Lizardi asiste a una transformación del huerto de los antepasados que tiene lugar en forma de ensueño prodigioso en el que el huerto, estrecho y reducido, ensancha sus límites y se llena de luz y frutos. Un lexema expresa adecuadamente este cambio de la realidad: "antzalda". Lizardi transmuta el estado y aspecto del huerto

identificándolo con el monte Tabor, lugar en el que según la narración evangélica tuvo lugar la transfiguración de Jesucristo. **Tabor-mendi** y **antzalda** sintetizan la intención transformadora manifiesta no sólo en este segmento, sino en gran parte de la poesía lizardiana.

El tercer sentido de "sueño" queda incluido en la actitud de deseo, que desarrollamos más adelante.

3.10. LA ORIGINALIDAD DE LAS IMÁGENES

Para calibrar la originalidad de las imágenes insertas en Biotz-begietan sería preciso realizar un estudio de literatura comparada que tuviera en cuenta no sólo la tradición poética euskérica sino también la tradición poética universal, y en particular la conocida por Lizardi, conocimiento sobre el cual, por otro lado, los datos que poseemos no son lo abundantes y precisos que desearíamos. Aunque no nos adentramos en este tipo de estudio, es evidente que existen en el poemario imágenes que no son originales en relación al corpus de la poesía euskérica perteneciente a la época anterior a la fecha de composición de los poemas de la colección. A modo de ejemplo ilustrativo, y simplemente como apertura hacia ese posible trabajo comparativo, siempre salvando las diferencias de forma y contexto, he aquí una pequeña muestra de lo que decimos:

"Aspaldian eztit entzün zure botz eztia" (1)
Aberriaren abots eztia (EU)

---

(1) J.-D.-J. Sallaberry, Chants populaires du Pays Basque, Bayonne, Imprimerie de Veuve Lamaignère, 1870, p. 252.

"Charmagarria, lo ziradia, / Eztitarzünez bethia?" (1)

Masallean laztan bat, / eztiz betea (XA)

"Hitz horrezaz erdiratu deraudazu bihotza" (Etx,219)

Ene! Gure biotzon / erdibitzea! (XA)

"zeren baihiz en' argia" (Oih,137)

ez, gure biziaren / argia!! (XA)

"naiz eri etziten / bihotz minetan" (Oih,185)

Biotzean min dut, min etsia (BI)

"Berotasun gozo bat, zaiñetik zaiñera" (J.J. Ormaetxea, MEOE,251)

Bero gozoa! Yantoki alez betea! (AL)

"nere osasun ta / nere eguzkiya" (Bil,113)

Zer duk, eguzki orrek (XA)

"Eta sartua ezten zorrotz bat / Nere biyotzan erdiyan (2)

Nondiko gezi zorrotza / (...) biotza / yosteko guztiz zuzena?... (AL)

"Izarrezco coroia / Dauca ta jantzija
Ceruco izar azulez / Ereinda guztija" (Azk,200)

Urdiña yazkia,ta / begia areago (NE)

"Ta itxasoak ¡o! zirudian zelai bat gabez" (ArrB, 591)

Itsaso bare, zelai urdiña (EU)

---

(1) Ibidem, p. 270.

(2) J. I. Uranga, "Maite neria'ri" in Euskal-Erria, XXII, 1890, p. 342.

"Aralar (...) / gizandi jator baten antzera" (Arr, Tx,7)

Txindoki! (...) / goriak astundu-tantai arrizko (BA)

"Ostoz ta lorez yantzi dira zugatzak" (Sag,69)

Orriz-orri yazten da / basoa, gozoro... (NE)

En el poemario, así mismo, hay imágenes que aunque, quizá, son originales con respecto a la serie de la poesía euskérica, punto que exigiría una comprobación, no lo son en relación a la tradición universal. Tomemos, como muestra reducida, la selección de poemas Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana, confeccionada por M. Menéndez y Pelayo (1). En esta antología, de nuevo a modo de ejemplo, recogemos varias imágenes que tienen una cierta correspondencia en los poemas de nuestro poeta:

"que al sol enamorado circunscritas" (A. Bello)

Eguzki itzulberriak / (maitari goiztarrak) (NE)

"de cuantos concedió bellos presentes / Providencia, a las gentes / del Ecuador feliz con mano larga" (A. Bello)

oro dezaken esku naroak / erein baititu zuaitz-soroak (SA)

"a la esperanza, que riendo enjuga / del fatigado labrador la frente" (A. Bello)

Oial illaun batez legortu didan / bekokia (BA)

---

(1) Lizardi manejó un ejemplar editado en 1913 que se conserva aún entre entre los libros de su biblioteca personal.

"Ángel de luz, ¿quién te arrojó del cielo / a este valle de lágrimas odioso?" (J. de Espronceda)

negar-aran beltz oni / kendu nazakiok! (ME)

"amparad de verano riguroso" (J.J. de Mora)

Zigor ontaz, Uda, ba'al-duk aterpe? (BA)

"pasó por estos sotos con presura / (...) vestidos los dexó de su hermosura" (S. Juan de la Cruz)

Zebillela (...) / Orriz-orri yazten da / basoa, gozoro...(AL)

"por el mar de la vida procelosa" (V. Ruiz Aguilera)

bizitza-itsaso otxan barea (GU)

"sueño blando y suave / (...) muda imagen de la muerte" (F. de Quevedo)

O, zein aizen eder loa: / eriotzaren anaitzakoa (BIZ)

Por otro lado, habría que tener en cuenta no sólo el mero hecho de la imagen,sino también el grado de su aparición. Imágenes muy utilizadas, incluso gastadas, en la serie universal pueden aún, y con mayor razón hacia 1930, resultar originales en el marco de la serie euskérica, debido a una tardía introducción o a un uso reducido. En la práctica, sin embargo, la originalidad de estas imágenes se halla fuertemente afectada por el desgaste sufrido en otras series vecinas. La poesía, el poeta, el lector en euskara, no se encuentran aislados del resto de las tradiciones poéticas. El conocimiento de otras series, especialmente de la castellana y de la francesa, el contacto con sus textos, es factor que históricamente modifica la percepción o conciencia de la origina-

lidad creativa en general y metafórica en particular.

Las metáforas basadas en lexemas como "argi", "lore", "izar", "eguzki", "elur", "uso", "amets", "ezti", "gozo", "urre", etc., son, por lo general, tópicas y, aunque algunas de las construcciones concretas creadas sobre ellos no se hayan utilizado nunca en la serie euskérica hasta Lizardi, su novedad se ve disminuida al situarlas dentro del contexto de la producción poética universal o incluso de las combinaciones engendradas en el discurso no poético. La relativa originalidad de imágenes elaboradas con lexemas como "yauregi", "untzi", "itsaso", "odol" o "zauri", imágenes seguramente nunca o apenas utilizadas en la poesía euskérica antes de Biotz-begietan, queda empañada por el hecho de que esos lexemas han sido repetidamente usados como vehículo metafórico en la tradición poética universal:

Goi-yauregiko malla? (ME) (=cielo)
Adi-yauregia (AG) (=intelecto)
lurrezko yauregi-atean (SA) (=agujero del grillo)
Leioak itxitako yauregia
basoak iduri (BA) (=bosque)

ametsezko ontziez (BIZ) (=cumbres nevadas)
Neguz untzi lirain, laño gañean (BA) (=Txindoki)
untzi geriza untan nai aut igaro... (BA) (=bosque, sombra)
Uda!, gar zoragarri, suzko itsaso (BA) (=verano, calor)
urrezko itsaso bebilt urduria (ON) (=verano, calor)
bizitza-itsaso otxan barea (GU) (=vida)
odol-tantoak antzo (SA) (=puntos rojizos de la flor del manzano)
zauri bat, gordiña (BIZ) (=amanecer, rojez)
erts-ezin zauria
odolezko iduri (OT) (=flor roja)

Con todo, Lizardi sabe extraer sustancia poética de lexemas metafóricamente debilitados como, por ejemplo, "gau", sobre el cual crea imágenes renovadas caracterizadas por honda sugestión y sinceridad personal, según construcciones del tipo "B en lugar de A":

yabe dituk, geroz, gaua ta naasia (AG)
Gaberik gabëen-gaupean bai'ago (AG)
Barru-muñeko gauean (AS)
ordun, ixar bat biztu
du nere gau beltzak (BI)

Lo que sí es cierto es que nuestro poeta utiliza un buen número de imágenes, sean o no totalmente originales, de notable valor lírico. Ante todo hay que resaltar la personificación en bloque. En este aspecto su trabajo es singular. Nadie como él ha transfigurado y tratado de modo animado y en figura de persona humana los elementos de la naturaleza, la tierra, las estaciones y la lengua vasca. Pero no sólo como conjunto, sino también como imagen concreta e individual, nos encontramos con ejemplos que demuestran una verdadera energía creativa. Aun a riesgo de repetirnos, resaltamos algunas de esas imágenes, sólo unas pocas, que más nos han sorprendido y nos siguen sorprendiendo durante la lectura reiterada y atenta de los poemas. La mayoría se muestran en segmentos de contenido doloroso.

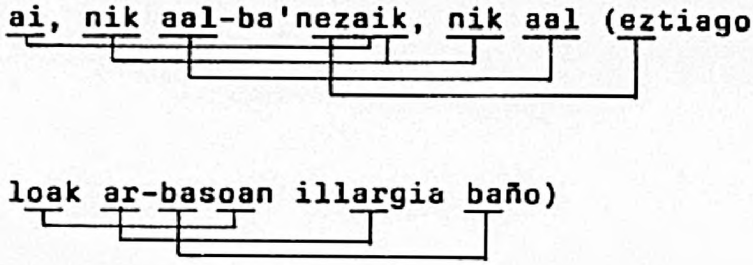
En el poema AS subrayamos varias imágenes que expresan dramáticamente el paso del tiempo y el consiguiente deterioro de objetos, ideas y personas. Las ramas desnudas del huerto están llenas de recuerdos, **Oroipen-txoriez zeuden/ beterik**, identificados con pájaros que echan a volar al ver al poeta. Por doquier la huella de la acción corrosiva del tiempo, figurada en la polilla que, poco a poco, callada e imperceptiblemente, deshace cuanto alcanza. Las imágenes más amargas son aquellas que manifiestan la decrepitud y el des-

varío de la abuela. Cuando aparece en medio del huerto, la muerte ronda a su alrededor, **Eriotzak dakar besalagun, / bere buruz ezpaita gai.** Tremenda paradoja por la que la muerte, negación de la vida, es quien mantiene en pie a la abuela. No es la abuela quien trae de compañera a la muerte, pues el poeta no dice "Eriotza dakar besalagun", sino que es la muerte, **Eriotzak**, la que viene sosteniendo del brazo a la abuela. Está a las puertas de la muerte; la muerte la sostiene en vida. Lizardi no tiene reparo alguno en decir de la abuela que está deseando morir, y lo expresa por medio de la imagen de la sed, **eriotzaren egarri...** Por último, una triple imagen nos da a entender que asistimos a los últimos restos de vida del ser querido. El poeta toma los instantes de vida como granos que son trillados, vividos, en la era de la vida, **Bizitzearen ondar-aleak / larrañean eultzen ari!** El poema, sin embargo, a pesar de la situación desesperanzada, acabará en una revitalización simbólica. El biznieto representa la continuidad y renovación del espíritu encarnado en la abuela.

Dos imágenes recaban nuestra atención en el poema AG. En la primera, para describir la situación enajenada del amigo, Lizardi dice de él que se ha marchado lejos, al destierro sombrío que se encuentra más allá de las fronteras de la razón, **adi-mugaz aruntz-erbeste itzalera.** La segunda imagen es, a nuestro juicio, por su ternura y por su adecuación al contexto, si no la más, sí una de las más logradas de todo el poemario. Viendo a su amigo trastornado, con la razón perturbada, incapaz de confiar en el afecto y bienquerencia que le ofrece, el poeta intenta que su gemido llegue hasta el interior del amigo para despertar y hacer vibrar las fibras de su corazón insensible. Pero desea hacerlo suavemente, dulcemente, incluso más delicadamente que el modo en que la luna penetra en el bosque dormido,

ai, nik aal-ba'nezaik, nik aal (eztiago
loak ar-basoan illargia baño)
ene oiu au sar biotz illeraño!

La producción de sentido desarrollada en estos versos descansa en la conjunción de varios factores. El poeta matiza su deseo de llegar al corazón muerto del amigo por medio de una imagen comparativa que define el modo de esa penetración. La reiteración de varios grupos de fonemas en los dos primeros versos da, junto a la rima, cohesión al segmento:



La comparación contiene una personificación del bosque, dormido en la tranquilidad de la noche. La elección de la luna como ser que penetra en el bosque, para expresar un modo de acercarse suave y dulce, es adecuada. Mientras el sol acostumbra a irrumpir con brillo, calor y esplendor, la luna se desliza silenciosa, tímida, casi imperceptible. La luna no despierta el sueño del bosque, se introduce callada y recatadamente. Así quiere llegar el poeta hasta el corazón de Onuzki, sin dañarlo, sin turbarlo, blanda y afectuosamente.

Merecen destacarse, también, imágenes como **Begiok ero ditut, / noranai doazkit** (BI) o **dantza naasi bat dabilt / irudimenean** (BI), construidas para comunicar la confusión interior del poeta en el entierro de la abuela. Así mismo, metáforas como **Gezal mugagabez bide-ginyoazen** (GU), **Ordun, yetxi nazu lezera; / nork gere muñean dugun itzalera** (GU), o la identificación del campo de trébol con los grupos báquicos que danzan alocadamente mientras mantienen en sus manos elevadas la copa de vino,

dantzari-talde Baco'tiarrak,
naaspil zoroan zuti-baldarrak,
esku goituan ontzia ardo... (SA)

3.11. LA FUNCIÓN DE LAS IMÁGENES

Las imágenes metafóricas no deben reducirse a meros adornos distribuidos gratuitamente, con mayor o menor frecuencia, a lo largo del discurso poético, sin conexión con la semántica profunda del poema. En Biotz-begietan, la gran mayoría de las imágenes poseen una clara funcionalidad, concurren al sentido del poema y, por lo tanto, deben ser integradas en la interpretación global del texto.

La mayoría de las imágenes de la primera mitad de (BA), por ejemplo, contribuyen a intensificar la sensación de brillante luminosidad y, sobre todo, de intenso calor experimentado por el poeta al contacto con el campo en verano: el dardo lanzado por el sol, **gezia**, la profundidad de las cuencas de los ojos, **Begi-ogeak**, el verano como mediodía del campo, **eguerdi**, el Txindoki como gigante de piedra agobiado por el calor, **tantai**, los árboles semejantes a montañeros fatigados inmovilizados y agarrados a la tierra, **mendizale makal unatu**, el estío como castigo, **Zigor**, dan relieve a la idea que el poema trata de comunicar, luz candente, calor sofocante, fatiga abrumadora.

La imagen metafórica cumple en el poemario las funciones habituales de conferir concreción y viveza a las ideas. Dando un mayor relieve sensitivo a los conceptos, el poeta trata de que su expresión sea más certera y sugestiva, y de que la idea comunicada, al impresionar sorpresivamente, sea percibida y acogida con interés. La imagen metafórica insertada en Biotz-begietan participa de esta función típica. Así, cuando utiliza la entidad "beazun" para indicar la amargura ofrecida por la vida, **t'ez eskein bizitzak beazuna baizik** (AG), o cuando, para resaltar la longevidad del árbol, se dice de él que mientras el ser humano pasa rápidamente por el

mundo, él sigue escribiendo círculos en su tronco, **idazten iardukan** (ZU), Lizardi está dando sabor y figura visual a su mensaje poético.

La imagen metafórica, así mismo, al acumular en una palabra o breve sintagma sentidos diversos, confiere densidad al verso y, sobre todo, en el caso de la metáfora "B en lugar de A", lo hace por medio de una estructura elíptica que acentúa la concisión de la frase poética. En el poemario, esta función se desarrolla con amplitud y es otro de los factores que prestan a la poesía lizardiana ese carácter de brevedad y condensación que ya hemos analizado. Así, en los versos

egunaren atariruntz
zauri bat, gordiña
odol-bearrean urre. (BIZ)

cuatro lexemas se hallan utilizados en sentido metafórico sin mención de los términos propios o reales correspondientes. Se eliminan elementos y en los expresados en el discurso se reúnen significados varios.

El uso preponderante de la personificación es, desde el punto de vista de la imagen, unos de los rasgos más relevantes del poemario; Lizardi recurre a ella para dotar a entidades y seres no humanos de valores, actitudes, cualidades y acciones humanas. En relación con este punto, Arrillaga, tras atribuir dos funciones a la personificación utilizada por el poeta, "enlazar lo particular con lo universal" (1) e ir originando gradualmente un cuadro de relaciones entre las diversas personificaciones, hasta provocar en el lector "una visión del mundo coherente y trabada" que produce "el efecto de una pequeña cosmogonía (?)" (2), insiste repetidas

---

(1) V. Arrillaga, op. cit., p. 158.

(2) Ibidem, p. 160.

veces en que la raíz de la poesía lizardiana, la cualidad más destacada de su obra es "su profundo humanismo" (1), "su fuerte e intensa humanidad" (2). Según Arrillaga, Lizardi personifica todo cuanto ama, de modo que en su poesía todo queda humanizado:

> "La medida de todo lo que canta Lizardi es el propio hombre. Siempre el personaje es el hombre. Todas las cosas que rodean al hombre y a la naturaleza misma hacen referencia y tienen como fin último al hombre." (3)

El entorno del poeta está visto desde el hombre y hace referencia al hombre: la cama, el cestillo, la cumbre del monte, el pajarillo, la primavera, el cielo, el árbol, etc., todo está humanizado.

Es verdad, como ya ha quedado bien claro más arriba, que Lizardi personifica éstas y otras entidades atribuyéndoles rasgos propios del ser humano. Es preciso, con todo, matizar la intención de este proceso. Una cosa es la transformación personificadora y otra distinta la humanización entendida como concepción y praxis según la cual el ser humano es considerado y tratado como valor, medida y fin supremo. La personificación, la asignación de rasgos humanos no implica necesariamente humanización en toda su profundidad.

El ser humano, directa o indirectamente, está presente de modo permanente en el poemario. El "yo" del poeta, diferentes personas concretas, el "hombre" o la "mujer" en general, son puntos de referencia constantes en el poemario. La abundante personificación de la naturaleza introduce al ser humano, por medio de la imagen, incluso en contextos que le son ajenos. Más aun, la finalidad última del mensaje contenido en los diferentes poemas, es el ser humano. Hasta aquí,

---

(1) Ibidem, pp. 303, 306.

(2) Ibidem, p. 187.

(3) Ibidem, p. 188.

coincidimos con Arrillaga.

Sin embargo, lo verdaderamente específico de la poesía lizardiana no es la notable presencia de lo humano o que el hombre sea el objetivo final hacia el que todo concurre. Lo específico reside en la medida, en el valor que prima en la relación entre ser humano y naturaleza. El modelo ejemplar, el arquetipo ideal en esta relación fundamental del poemario, no es el ser humano sino la naturaleza. Es el hombre el que debe seguir o asemejarse a la naturaleza, no la naturaleza al hombre. La naturaleza está al servicio del ser humano, pero, a su vez, es su paradigma. El fin es el hombre, todo se orienta hacia el ser humano, pero, en las actitudes definitivas, en los valores decisivos, la medida es la naturaleza, es a ella a quien el ser humano debe mirar y asimilarse para afirmarse y realizarse personalmente. Se trata, por lo tanto, de una humanización recortada, condicionada, que pone en cuestión la suficiencia y ejemplaridad del ser humano.

Como ya hemos visto en el léxico, la palabra "gizon" aparece trece veces en el poemario y diez de ellas se concentran en los poemas PA y ZU. La visión del ser humano que Lizardi ofrece no tiene nada de envidiable. En PA, todo lo que el gorrión tiene de vivacidad,ingenio y soltura, lo tiene el hombre de torpeza, desmaña e ineptitud. Mientras el árbol destaca por su generosidad, el hombre es egoísta y rapaz. El árbol permanece en vida durante largos años, pero el ser humano pasa rápidamente por este mundo, de modo que su vida viene a ser un rápido crecer y ascender seguido, al poco, de un descenso y muerte inevitables. En BU, el deseo del poeta es descansar y trabajar en la tierra; su ideal no se encuentra en el ajetreo y excitación de los asuntos de la vida urbana creada por el hombre, sino en la labor serena y más natural del campo.

A primera vista, por lo tanto, puede parecer que existe una cierta contradicción en la poesía lizardiana. Por un lado, se presenta una imagen negativa, degradante, del ser humano y, por otro, se practica una abundante personificación basada en rasgos humanos que tienen por efecto o contribuyen a resaltar la belleza, la vitalidad, el atractivo de los seres personificados. No parece lógico que una realidad negativa, no ejemplar, el ser humano, pueda producir directamente un resultado positivo; utilizar tanta personificación cuando no se está de acuerdo con el proceder del ser humano, parece extraño. La incompatibilidad, sin embargo, no es total y cabe esbozar una explicación.

Por medio de esos rasgos humanos, numerosos sujetos poéticos quedan enriquecidos, concretados en nuevas apariencias, conformaciones o cualidades gracias a las cuales el poeta posee resortes originales y ricos para tratar con ellos. Con la personificación, muchos seres de la naturaleza son capaces de moverse, sentarse, vestirse, hablar, reír, dormir, obrar como sujetos activos, desear, amar, etc. El poeta toma al hombre, a la mujer, sus capacidades, no su modo de comportarse, aspecto en el que no es modélico. Humaniza, pero no en las actividades fundamentales. Incluso en la cuestión existencial del vivir, el ser humano, sí, posee la vida, vive, pero como veremos, es la naturaleza el arquetipo ejemplar.

La personificación, además, así como la metáfora o el símil, contribuyen a afianzar las tres grandes isotopías que hemos articulado en el nivel del análisis micro-semántico, en el estudio de los lexemas del poemario. No son meros recursos técnicos sino factores que aportan sentido al poema. Unas imágenes contribuyen a la isotopía de belleza y excelencia,

ene udaberria:
neskatx-tankerakoa
ta urdiñez yantzia!... (NE)

Aren parrea dadat
irrika biziaz (IZ)

Nekazari,
gizandi bat iduri (BU)

Begira non dedan, atarpean zai,
gorputza sotilla, betartea arrai (BA)

Entzun bezat iñoizko olerkaria,
zelaiean baitzun lur-yauregia... (ON)

Itsaso bare, zelai urdiña (EU)

etc.

y también, en general, las imágenes basadas en "urre", "lur", "eguzki", "zeru", "yantzi", "urdin", etc. Concretamente "urre" utilizado unas veces como imagen entitativa sustantiva, **urre lañotsupean** (ME), **urre urtuzko yasak baitaragio** (BA), **Zuaitz-tartetandiko urre nabarra** (BA), **urre gorizko bide-goenean** (ON), otras conformando un complemento del nombre que especifica imaginativamente la materia del objeto en cuestión, **Eguzkia-ren urrezko yaia** (ZE), **urrezko / yarioz argiak** (NE), **ta urrez-ko opor-aro** (BA), **urrezko itsaso bebilt urduria** (ON), **urrezko yantziaz** (IZ), sirve para expresar el color dorado y brillan-te de la luz del sol que conlleva esplendor, júbilo y exalta-ción.

La isotopía de la vida, de la plenitud, se halla enriquecida por imágenes como

Goi-yauregiko malla? (ME)
erditze baten aztarnak dira (SA)
Igan dik sort-ogea Udaberriak! (SA)
Sagarrak eskuan ditu igaliak (BA)
Gogamenaren ezkon ez-antzu (EU)

etc.

Son numerosas las imágenes que se aglutinan en la recurrencia semántica de dulzura, suavidad. Así, por ejemplo,

Eskatu?... Aizeari, laztan bat oxkiro (ZU)
Parre gozo bat amak eginda (ZE)
Aur-kezka oro amets eztitsu (ZE)
Amestegi guria,
naigabien azkaia (OI)

Egiz, eguzkiaren
leendabiziko muñaz (ME)

Maitiar zitun txolarre
biurriak, maiz; iñarak aiskide, berriz (AL)

Oial illaun batez legortu didan
bekokia (...) (BA)

etc.

La imagen participa también en la configuración de los aspectos negativos de estas isotopías, y así, hallamos que vale para expresar fealdad o degradación, **loidi iguingarrian/ narras dut gogoa** (YA), **aizkora ankerraren ebaki sarri-berritua** (ZU), vacío, decadencia o muerte, **Ire eguzkiaren illunabarra!...** (AL), **Mitxeleta gorri, zarpil egoak: / maitatzeka atsotu diranetakoak** (ON), y tristeza, dolor, **Lore-orria arantz biur!...** (AL), **Lurra naigabez zegok, aizea zinkuruz** (ZU). Concretamente el lexema "gau", cuando no significa el tiempo físico que va desde la puesta del sol hasta su posterior salida, actúa como imagen que expresa oscuridad, confusión, amargura, dolor e incluso muerte:

yabe dituk, geroz, gaua ta naasia (AG)
Gaberik gabëen-gaupean bai'ago (AG)
ordun, ixar bat biztu
du nere gau beltzak (BI)

Nik ez nai eguna
biurtzerik gau! (ON)

ta itzali begiek
gau etengabean!... (OT)

Volviendo a la idea inicial de este apartado, Lizardi, a través de la imagen metafórica, trata de transfigurar su realidad y llega a construir con varios elementos de la naturaleza un conjunto articulado de entidades personificadas que mantienen entre sí relaciones originales. Todo, al final, concurre a ofrecer una visión sorprendente de la realidad, en particular del mundo de la naturaleza.

Si bien apenas hay imagen que no se halle encauzada directamente a enriquecer el sentido nuclear del poema, se advierte que en algunas al poeta le guía la intención clara y casi exclusiva de crear belleza. Esta belleza, en cierto modo gratuita, buscada en sí misma, aparece nítidamente en casos como

ta izar argien zillar-begiak (ZE)
Egun'ek biztu dio
yorik illedia (NE)

Zertan bear dut yakin Itzala,
pagadiaren ume yaukala (SA)

Ur zabalean oial zuria...
Zuaitz arrotzen azpia,
eun oztiñek itzalia! (EU)

Xoil, egazti bat diyoa
odeien senide, zabal egoa... (EU)

pago pertxenta gazteari (SA)

Izotz-ondoko iguzki,
neguaren parre (IZ)

koskak elur-dirdaiek
bil ta, dirudia
amets eder mamitu
ortzian geldia. (IZ)

etc.

4.- LA MANIFESTACIÓN DEL DESEO

4.1. LA ACTITUD DESIDERATIVA

La operación transformadora de la realidad se halla en estrecha conexión con otra actitud del "yo" poético: la actitud de deseo. Un profundo anhelo personal, que en ocasiones aflora delicadamente y en otras brota con vehemencia, informa la mayor parte de los poemas de Biotz-begietan. Lizardi transmuta diversas parcelas de la realidad porque desea vivirla, identificarse con ella; el deseo le impulsa a percibirla, imaginarla, transformada. El resultado de esta transformación, el embellecimiento o idealización de la realidad contribuye a que su deseo se haga aun más intenso. Transformación y deseo se implican y refuerzan mutuamente.

Tomamos el concepto "deseo" no en su vertiente inconsciente ni en el sentido único y específico de libido o energía de la pulsión sexual, origen de diversos fenómenos psíquicos, sino en un sentido amplio, como dinamismo complejo de la persona, movimiento interno del querer, impulso de la voluntad, por el que el ser humano tiende, con mayor o menor intensidad, hacia el conocimiento, posesión o disfrute, para sí o para otros, de una persona, de un objeto o de una situación. El deseo amoroso sexual lo abordamos como otro más y en la medida en que se manifiesta en el poemario, sin tratar, por otro lado, de realizar indagaciones de orden psico-biológico que rebasan el marco de nuestro trabajo.

El deseo lizardiano lo abordamos no solamente desde la vertiente de su contenido y orientación final, sino también como una nueva expresión de la subjetividad del "yo" en su discurso poético. A la manifestación de los sujetos, en

particular a través de la inserción del "yo" lírico, y a la preeminencia de las coordenadas espacio-temporales del "aquí" y el "ahora", se agrega la pertinencia de la modalidad del querer. Tomando el concepto de "modalidad" en sentido amplio, como componente que define el carácter dado por el sujeto a su enunciado, como actitud del sujeto enunciador con respecto al contenido de los enunciados emitidos, en este caso, en su discurso poético, carácter y actitud que dejan su huella en el enunciado, en Biotz-begietan el deseo es, dentro de las adoptadas por el poeta, una actitud relevante y distintiva.

Sin duda alguna, la modalidad dominante en el poemario es la asertiva. Los enunciados poéticos que establecen de forma constatativa una realidad, una situación o unos hechos,son claramente mayoría. Lizardi recoge sus observaciones y vivencias en forma de aseveraciones claras y directas, buscando una presentación auténtica y entera. Sobre esta base se desarrollan las variaciones de actitud que van desde un máximo de tonos exclamativos, en AL, o de interrogaciones retórico-dramáticas, en XA, hasta un mínimo de manifestación de la subjetividad, en BI, poema constituido casi por completo por una acumulación de aserciones que únicamente se rompe con la exclamación ponderativa final. La elevada frecuencia del enlace "bait-" es un rasgo que confirma esta actitud declarativa. He aquí una mínima muestra de líneas poéticas asertivas:

Begiak itxi zaizkit (OI)
Leio-kaiolak zabaldu ditu, bat-bana... (AL)
etxez kanpora beti duk baserritarra (PA)
- Gorriz argitutako
yaiotzaz, dun sorta bat
mutiko... (XA)

Geroztik, iñoizka,
urbiltzen natzaio (OT)

Egonean daude zuaitzak ere... (BA)

Ordu bete luzea
igaro zan. (...) (BI)

Lurra ta biok elkarri munka zaudete (ZU)
Bizitza duk agiri garretan... (SA)
Adiskide Urretxindor il zaizute (ON)
Eder aunagu, mintzo yoria (EU)
Laztan du, pozak zoratzen (AS)
otsaren zakarrez izu-ikara nintzan (GU)

La aserción es básicamente afirmativa y la negación aparece en unos ochenta casos. Al resaltar otras actitudes modales del "yo" lírico más marcadamente subjetivas, actitudes de ruego, de duda, de exclamación o de interrogación, y en particular de deseo, por abundantes que sean, no podemos, por lo tanto, olvidar que la poesía lizardiana es fundamentalmente asertiva, afirmativamente constatativa de la nobleza y bondad de la naturaleza, de la excelencia de la lengua vasca o del dolor por la muerte del ser querido. No es su rasgo modal específico, pero sí un dato que obliga a matizar cualquier juicio sobre el papel de la subjetividad o del sentimiento en el poemario.

Junto a la asertiva, la desiderativa, por su posición en la estructura interna del poema, por la energía y condensación de su expresión, por la sinceridad personal con que el poeta la exterioriza, es la actitud específica del poemario. La aserción prepara, posibilita y suscita el deseo. La constatación de la realidad empuja a Lizardi hacia aspiraciones vivamente sentidas. Las afirmaciones declarativas insertadas a lo largo de la composición se entrelazan con formulaciones desiderativas. La mayoría de los poemas desembocan en la manifestación de un deseo esencial. Es el caso, por ejemplo, de la primera parte de BA, donde tras constatar el agobiante sopor y aplastante quietud del verano, el poeta exclama, anhelante,

Zigor ontaz, Uda, ba'al-duk aterpe?
Ara zuzen nazak, luzatu-gabe!

Las modalidades exclamativas e interrogativas, así como las correspondientes al imperativo, también frecuentes en el poemario, se orientan, como veremos, hacia la constitución del deseo,cuyos medios de expresión recogemos a continuación.

4.1.1. Los lexemas

La importancia del deseo en el poemario ha quedado ya resaltada en el nivel léxico, en el conjunto formado por lexemas que significan anhelo, ansia o querer. En el poemario se expresan deseos correspondientes a sujetos distintos del "yo" poético. Así, el niño moribundo quiere ver el otro lado del cielo, **Aurraren naia** (ZE), los ángeles piden a Dios un nuevo compañero, **ta aingerutxoak eska zioten** (ZE), el gorrión, la golondrina y el vencejo aman la libertad, **Oi,zein maite dudan askatasuna!...** (AL), el pájaro abandonado busca la muerte, **Il nai** (AL), el hombre pretende derribar el árbol, **nai au eratxi** (ZU), la sierra anhela las entrañas del árbol, **irrika-dizkik erraiak** (ZU), los robles tienden a lo alto, **aier zaizkio goiari** (BIZ), sedientos de luz, **egarri baitute** (BIZ), las flores del manzanal en flor están a punto de abrirse, **zabal-zorien** (SA), la abuela ansía la muerte, **eriotzaren egarri** (AS), etc. Son deseos de vida y destrucción, algunos de los cuales manifiestan o coinciden con deseos del propio poeta.

Los deseos pertenecientes al "yo" lizardiano se comunican sobre todo a través del lexema "nai". Ya en el poema OI recogemos su voluntad, su intención, de no cejar de alabar las excelencias de la cama, **ez dut ixildu nai**. Más profundos

son los deseos de ver a la primavera, **berrikusi-naiez** (NE), ser gorrión más que hombre, **naiago nukela txolarre** (PA), recibir las caricias de la sombra del bosque, **Nik ireak naiago** (BA), y atravesar en ella el mar de fuego del verano, **nai aut igaro** (BA), capacitar la lengua vasca, **nai aunat ere noranaikoa** (EU), y mostrarla por doquier, **nai aunat ager- / arazi** (EU), encender los ojos apagados de la abuela, **sutu naiez** (AS), y cantar poemas, **Kanta nai** (GU).

Junto a "nai", otros lexemas conforman esta constelación del deseo. Se manifiesta en "bear", en forma de necesidad o voluntad de vivir, **bizi-bearra** (IZ), de recibir el don de las tres estaciones, **Oro bear zaitute** (ON), de conseguir el lenitivo imprescindible para tener voz y cantar poéticamente, **bear-eztigai gozoa** (GU). "Gose" y "egarri" manifiestan el deseo metafóricamente: deseo de belleza, **Begi-eder goseok** (NE), y de descanso, **zein atseden-egarriz** (ME), hambre de belleza que el poeta aspira a ver colmada, **ase zakidate** (NE), como aspira a verse saciado con el fruto de su tierra, **zure sariz asea** (BU). "Maite", además de indicar implícitamente deseo en fórmulas afectivas como **mendi maitea** (ME), **nere Maiteder** (EU), en **Maite ditut gallurrak** (ME) declara explícitamente el deseo del poeta por las cumbres de montaña.

De los tres sentidos señalados para "amets", fantasía originada durante el dormir, ilusión fascinante en estado de vigilia y aspiración que se pretende conseguir, al menos en los dos últimos descubrimos la presencia activa del deseo. Así en

Oi, aren ametsezko
zorakortasuna!... (ME)

Nik amestan bezela
ote-aiz, mendi-gaña? (ME)

Igan ipiñitako
amesak, (...) (XA)

amets eder mamitu
ortzian geldia (IZ)

o en el sueño-deseo de una tierra productiva que el poeta y sus compatriotas anhelan para su patria, **Aberriarentzat damesgun / legor gizenetik** (GU). En el poema ME, el amor, **Maite ditut**, y el sueño, **Nik amestan bezela**, por la cumbre, llevan al poeta a transformarla en lugar excelso y, a su vez, esta visión transformadora intensifica el deseo de alcanzarla. La estrofa inicial del poema manifiesta el deseo, el cuerpo del poema la transformación y, tras ella, la reiteración final de la estrofa primera da a entender que el deseo se mantiene pero acrecentado por la transmutación.

Con "gogo" Lizardi confiesa su deseo ardiente de que cuanto antes alguien construya el poema cumbre del pueblo, **nik gogo dudan bezin gartsuki** (EU); con "irrika" manifiesta el ansia viva con que bebe la risa del monte en fiesta, **irrika biziaz** (IZ); con "gura" matiza que su tierra es el origen y fin de su anhelo, su patria de deseo, **gurazko aberria** (BU); con "itxaro" alimenta la esperanza en la vida, **itxaro-kabi / biur dan biotzak** (BI), **batak itxaro** (ON); con "asmo" proyecta llevar al euskara más allá de los asuntos de la tierra, hasta las estrellas, **izar urdiñetarañoko asmoz** (EU); con "yoran" demuestra el ansia por alcanzar las cumbres, **zein gorago-yoranez** (ME), y por descubrir la lengua abandonada, **begiak yoran** (GU). El verbo "yo" expresa el movimiento del poeta hacia realidades deseadas: el perdón de Dios, **yo dizut begiz ortzia** (YA), la primavera que desaparece por el camino del bosque, **yo aren bidea** (NE), y el huerto de los antepasados, **yoka nagokik atea** (AS). Un último lexema , "miñ", es en varios segmentos del poema GU, vehículo de deseo, deseo de cantar, **Nerekin yaio nun abesmiña**, deseo que

necesita un lenitivo dulcificador, **miñak bear-eztigai gozoa** (EU), es decir, la lengua, que los vascos consideran como alivio de sus anhelos, **eusko orok zaitzagu miñen eztigarri**; "miñ" vale también para comunicar la nostalgia del campo, **Sor zait barruan larrera-miña** (SA).

4.1.2. Los modos verbales

La actitud de deseo del poeta no se manifiesta exclusivamente por medio de los lexemas, utilizados bien como sustantivos, bien como componentes de formas verbales, que indican directamente querer, aspiración o anhelo. El modo verbal, la interrogación y la exclamación son otras de las construcciones lingüísticas que valen para expresar este movimiento de la voluntad.

En varios de los modos verbales distinguidos por la gramática tradicional, la actitud del sujeto enunciador con respecto a la acción enunciada por el verbo presenta, en su actualización en Biotz-begietan, una estrecha relación con la disposición de deseo del "yo" poético. El imperativo, en sus formas propias y con las formas tomadas del subjuntivo, es, tras el indicativo,el modo más abundante del poemario. Si bien no falta en algunas expresiones el rasgo de mandato, característico de éste modo, **Esaiek / alde-egiteko!** (XA), el sentido dominante es el de sugerencia y ruego. El poeta, mediante el imperativo, invita, apela, pide, reclama, y estas acciones encierran una notable carga de deseo. La forma en imperativo brota a raíz de la inminencia de un mal que el poeta trata de evitar, **Ez il, ez, / arren, txikia!** (XA), de una situación adversa que trata de cambiar, **leenaren muñak aldatu beza** (AS), de una carencia que intenta colmar, **Atozte erregingai begizkoak zora!** (GU), o de una aspiración vivamente sentida, **esan zadazu "billoba"!** (AS).

El apóstrofe imperativo resume en el poema algún deseo fundamental del poeta y, habitualmente, lo sitúa al final de la composición. Si en XA no quiere que su hijo muera, al final de ME ansía salir de este valle de lágrimas, **kendu nazakiok!**; en la última estrofa de AG aspira a que Dios perdone al amigo la deuda que pueda tener, **barkatu zaiozu zizukean zorra**; en ZU pide que se lleven cuanto antes al árbol derribado a fin de que la naturaleza vuelva a recobrar su excelencia, **Ba'aramakete, eraman!, zuaitz eroria...**; en los versos finales de GU abriga la esperanza de que la lengua libere a los vascos de la sujeción a espíritus ajenos, **yare-gagizu usu**. Este apóstrofe imperativo adquiere particular intensidad sobre todo en los poemas OI, XA, SA, BA, ON y EU. En BA, por ejemplo,el deseo de disfrutar de la sombra se aviva ya en el imperativo dirigido al verano en demanda de alivio al bochorno, **Ara zuzen nazak**; ya al contacto con la sombra, el poeta le hace dulces requerimientos sugestivos en busca de una mayor intimidad, "**Ar maitez, otoi**", "**legortu didan**", "**atzaidan eseri**", "**Gauden, bada**", acabando por preferir sus caricias a los ardores del calor, "**Begoz emendik ate**", "**ar bitzate besteek**". En ON, la llamada a las tres estaciones, **atozte** y **ekardazute**, se completa con otros imperativos que manifiestan el deseo del poeta de volver a ver la flor de árgoma, **Ikus bezat**, el manzanal en flor, **Bekusat**, y los campos de trébol, **Ikus bitzat**, y de oír al grillo cantor, **Entzun bezat**, antes de despertar en la plenitud divina, **esnatu nadi Yainkozko Betean!**. Para su viaje con la lengua vasca, figurada en la blanca esposa, Lizardi escoge como modo verbal el imperativo. Tras solicitar su presencia física, **ekatzan esku guria, / atorkit geldi-geldia**, las formas de imperativo, dirigidas unas veces en primera persona del plural a ambos viajeros unidos y otras a la esposa, condensan las aspiraciones y proyectos que el poeta alimenta para la lengua, "**uztagun, aldikoz, Euskalerria**", "**Ez adi beldur, nere Maiteder**", "**aur begi-argirik anitz bekargu**", "**Dagigun-arraun Izotz-errira**", "**Kanta ditzagun ango gau luze**", "**gure elkar-indarrak itzuli**

bitza!", "yaso, ikus-ala, ta abes gozoro...", "Apaindu zernaitarako: / agi gai adirazteko", "goazeman zerura igoz".

La fuerza desiderativa del imperativo queda patente en un último ejemplo, tomado del poema AS. Cuando el poeta ve el huerto de los antepasados transfigurado, lleno de sol y fruto, consciente de que se trata de una transfiguración ilusoria, no puede reprimir su deseo de que lo que acaece de forma imaginativa cobre realidad y ocurra efectivamente. Este deseo se plasma en el verso **egi, mami, biur adi**, reseñable, por otro lado, por su esmerada elaboración fónica: aliteración de la vocal "i" y distribución silábica simétrica (dos-dos-dos-dos).

Ya menos abundantes, las formas en condicional contribuyen también en varios poemas a la manifestación del deseo. Por medio del condicional hipotético Lizardi expresa su ansia de ser ave que vuele por encima de las cumbres, **Ai, egaztia ba'nintz, / gañik-gain nenbilke!** (ME), y de ser de, o pertenecer a, su tierra, **ba'ninduzu zerea** , (BU). La intensidad del deseo no queda disminuida por la enunciación en forma eventual. El hecho de que la situación deseada aparezca como lejana, no realizada actualmente, aspiración ilusoria, hace aun más urgente el anhelo por su consumación. El poeta desea no sólo el estado o consecuencia de la hipotética realización de la condición, volar sobre las cumbres o saciarse del fruto de su tierra, sino incluso el estado previo señalado por la condición, ser ave, identificarse con la tierra. Otros deseos, ocurrentes y vivos, quedan plasmados en frases desiderativas con "aal",

Arkiko aal-dituzte
asun miñez beterik
iñoiz beren oiak!... (OI)

on-utsa bide-zanez,
zeruan aal-dago! (OI)

laister sortzen aal-duk, Olerkaria! (EU)

o en construcciones potenciales con "aal",

ikustera aal-ba-ningoke!... (ZE)
ta Argi-Aberrian ikus aal-nezake (AG)
ta aal-bezat, Yaun, otoi, besarka negarrez (AL)
ai, nik aal-ba'nezaik, nik aal (eztiago
loak ar-basoan illargia baño)
ene oiu au sar biotz illeraño! (AG)

4.1.3. La interrogación retórica y la exclamación

La interrogación retórica supone en varios casos una actitud interior desiderativa. Recurso apostrófico para la comunicación del poeta con otros sujetos poéticos, además de concurrir a la dramatización de determinadas situaciones dolorosas,

Ene! Amen begien
negar-obiak
ondoa yo-eziñak
egin ete-ditu Yaun
aundiak?... (XA)

o al realce de entidades, **Aren oñek ikutzen / ote dute lurra?** (NE), en otros segmentos declara más o menos explícitamente el deseo de encontrar a la primavera, **Non da, non da sorgiña / basoak maitea?** (NE), de hallar a la abuela con vida, **Bizi ote-dut gaxoa?** (AS), o de recobrar un pasado luminoso y fructífero perdido, **Zuek zarpildu-itzalia / leenera nork lekardake?** (AS). Es recurso clave en el poema ME, ya analizado

por otros motivos, donde el anhelo de las cumbres viene acentuado por una serie de interrogaciones continuas y enlazadas, en cada una de las cuales se contiene el deseo de que lo planteado en la pregunta como supuesto o posible, sea realidad. El poeta quiere verdaderamente que en la cima del monte haya hadas, aire inmortalizador, felicidad y proximidad de Dios. Las sucesivas interrogaciones se inician con

Egiz, maitagarriak
dituk ire basotan?...
Egiz duk arnaskai bat
ezilkortzen duna?...

Algo parecido se puede decir, por último, de la exclamación. Si bien, en ciertas ocasiones, en el poema AL por ejemplo, su función consiste en acentuar sentimientos o estados dolorosos, muchas expresiones exclamativas contribuyen a excitar el deseo. En los segmentos admirativos

Oi, udaberri-goizez
mendiaren gallurra!...
Oi, aren ametsezko
zorakortasuna!... (ME)

Oi, lur, oi, lur!
Oi,ene lur nerea!... (BU)

Aren dardar emea...
Aren par gozoa! (NE)

O, zein aizen eder loa (BIZ)

Lizardi exalta, valora y anhela entidades como la cumbre de la montaña, la tierra, la primavera y el sueño. La admiración despierta y conlleva el deseo de identificarse con ellas.

4.2. LOS DESEOS CARDINALES

Los deseos expresados por Lizardi se reducen, en el fondo, a unos pocos esenciales que incluso, a su vez, son susceptibles de agruparse en un único anhelo fundamental del cual los demás no son sino manifestaciones o variaciones afines. Los más vivos deseos de nuestro poeta son: deseo de altura y de luz, deseo de identificación con la tierra, deseo de la belleza o excelencia de la naturaleza y, sobre todo, deseo de vida en plenitud, vida de y en la naturaleza, vida para sí y sus seres queridos, vida para su patria y su lengua.

Los segmentos más significativos, esas frases claves que por su densidad semántica y su acertada construcción, resumen de forma casi lapidaria la visión lizardiana sobre la realidad, giran en torno a estos deseos cardinales. Deseo de altura y luz,

Maite ditut gallurrak
argiak ez beste....
Ai, egaztia ba'nintz,
gañik-gain nebilke! (ME)

de identificación con la tierra,

Oi, lur, oi, lur!
Oi, ene lur nerea!...
(...)
Oi, ene lur,
ba'ninduzu zerea (BU)

de belleza y excelencia de la naturaleza,

Begi eder-goseok,
ase zakidate! (NE)

Ene begiok, ez so besteri:
bide-ertz onetan nadin eseri,
iri begira, sagastia...
Sagasti gazte, sagasti zuri,
inguma-atsegintokia iduri,
elurte arian geldia! (SA)

de vida de la naturaleza,

O, zein aizen eder loa:
eriotzaren anaitzakoa:
bizitzazko urloa!... (BIZ)

de vida personal,

Oi, zein dan ituna
beera-bear au!
Nik ez nai eguna
biurtzerik gau! (ON)

Iru giro izanok, nik dei ta atozte:
nork-zeren saria ekardazute:
batak itxaro, besteak berbizte;
irugarrenak bizitza-indar bete. (ON)

de vida para la patria,

Nire Tabor-mendi: nire
baratz zaarraren antzalda!,
egi, mami, biur adi:
leenaren muñak aldatu beza
baratz zaarra baratz berri. (AS)

y para su lengua,

> **Baña nik, izkuntza larrekoa,**
> **nai aunat ere noranaikoa:**
> **yakite-egoek igoa;**
> **soña zaar, berri gogoa;**
> **azal orizta, muin betirakoa.** (EU)

En la raíz de los deseos de Lizardi hallamos un deseo profundo. Los diversos deseos confluyen en uno esencial: la vida. La cumbre de la montaña, su altura, su luz, es el lugar de la felicidad, **zorunaren / lore ezezaguna** (ME), y la contraposición de la muerte, **arnaskai bat / ezilkortzen duna** (ME); la tierra deseada es capaz de dar frutos de vida, **zure sariz asea** (BU); belleza y vida se unen en exclamaciones como **Bizi-erditze zoragarri!** (SA), **ederra baita bizia!** (ON), en las que la vida se presenta como magnífica, **zoragarri**, hermosa, **ederra**, como lo excelente por antonomasia. Los deseos de Lizardi apuntan hacia un deseo verdadero y esencial: el deseo de vivir.

4.3. EL DESEO AMOROSO

Dejando el desarrollo de este deseo cardinal para el capítulo siguiente, y centrándonos en unos de los aspectos del deseo, no básico en el poemario, pero sí presente en él, el deseo amoroso, la inclinación erótica hacia el otro, debemos mostrar, si no nuestro total desacuerdo, sí al menos nuestras reservas, ante esta doble aseveración de Arrillaga:

> "El amor, en Lizardi no está presente, como tema erótico. No encontramos en su poesía ninguna composición que nos hable de ello directamente." (1)

---

(1) V. Arrillaga, op. cit., p. 200.

Arrillaga toma como corpus para su estudio la edición de Biotz-begietan de 1970 y la colección Umezurtz olerkiak, de 1934. En dicho conjunto, al menos "Arrats gorri" y "Maitale berriak" son poemas de contenido directamente erótico amoroso. Incluso si nos ceñimos al poemario en sí, en su edición de 1932, objeto de nuestro análisis, comprobamos, al estudiar la narración o, simplemente, al considerar el subtítulo de la composición, "Maitezko ipui minkatza", que AL es también un poema de tema expresamente erótico.

Además, aun en el caso, como vemos no real, de que no apareciera como tema básico, ello no implicaría necesariamente que lo erótico estuviera ausente del poemario, como Arrillaga, en cierto modo, parece indicar en su aseveración. De hecho, no sólo el amor paterno (XA, OT), el amor de amistad (AG), y el amor a Dios (YA), están presentes en el poemario, sino que también lo está el amor erótico, que, además de en AL, se percibe, más o menos explícitamente, en los poemas NE, BA, EU y GU.

El poema AL contiene, en clave de narración fabulada, el relato de unas relaciones amorosas dolorosas entre un pájaro y su dueña, su amada. La historia se halla focalizada a partir del protagonista masculino. El pájaro, entregada su libertad, se encuentra ofuscado con la joven que le mantiene encerrado en su jaula dorada, y no ve más allá de este amor. Confiado y satisfecho de su situación no siente nostalgia de la libertad que gozan sus compañeros. Sin embargo, sin saber cómo, un día, la amada, por antojo, caprichosamente, muda de parecer y entrega su amor a otro pájaro más hermoso que el protagonista. Éste, abandonado, frustrado, herido mortalmente en su corazón, cae abatido sin vida.

Con esta fábula en la que se entrecruzan amor, libertad personal y veleidad, a través de la experiencia sufrida por el pájaro, Lizardi trata de exponer un hecho que, se-

gún él, tiene lugar a menudo en las relaciones amorosas que se establecen entre los seres humanos. Es verdad que, en cierto sentido, al estar construido en forma de fábula, puede decirse de este poema que no se refiere directa sino oblicuamente al amor humano, pero su aplicación a la realidad amorosa de la persona es tan manifiesta que debemos considerarlo como poema de tema expresamente erótico. De hecho, nuestro poeta, varios años antes (1), había contado la misma historia en forma de narración en prosa y, junto al título, idéntico al del poema, "Aldakeri", había añadido esta nota introductoria:

> "Edestitxo au aspaldikoa dan ala ez, ezin esango dizutet, ezta nork ikasi-beartu zidan, atsegin ez naizelako esatiaz; bañan, ori berbera ezpa-da ere, orren antzeko asko beintzat egunero gerta oi-dirala, bai, noski."

Es decir, en la relación amorosa en pareja, sucede frecuentemente algo semejante a lo que ocurre en la historia del poema. Muchas veces, uno de ellos se cree verdaderamente amado por el otro, piensa ser el único objeto posible de su deseo, se siente seguro de un afecto firme y perenne, y llega a convertirse en su juguete o esclavo, **Nerea aiz noizbait!** (AL), "jabetzat neskatxo agitz polit ta zoragarri bat zuela" (en el cuento en prosa). Lizardi, basado en alguna experiencia cercana vivida, da a entender que, a menudo, se trata de un engaño, de una situación falsa, y que el otro, sin el menor reparo, muda su afecto y se lo entrega a un nuevo amante.

El final de AL es el único en el que nuestro poeta se muestra totalmente pesimista. En BU y ZU, de final también negativo, se abre un leve resquicio a la esperanza. En todos los demás o se llega a un buen término o un deseo altera el signo negativo del poema. Por otro lado, el hecho de que la actitud voluble corresponda al ser femenino, mientras la fidelidad, el sufrimiento y las consecuencias dolorosas de esa

---

(1) "Samaiko-zulo", "Aldakeri" in Euzko-Deya, 26, 16-III-1917, p. 6.

veleidad se atribuyan al masculino, es revelador de una mentalidad dominante en cuyo análisis, aquí, no penetramos.

Las relaciones eróticas están presentes en el poema. Pájaro y muchacha, en un plano humano los dos amantes, se desean mutuamente, se dirigen expresiones amorosas y se intercambian caricias y besos. Sin embargo, el poema no es mera presentación de una relación amorosa. El asunto erótico, la sustancia del poema, es tratado desde una perspectiva no moralista pero sí indirectamente encaminada a suscitar la reflexión. El poema, tomado en su totalidad, invita a la precaución en la relación amorosa; la experiencia demuestra que no conviene entregarse imprudentemente, ni sobreestimarse o confiar presuntuosamente en la propia valía como amante. Se debe escoger la pareja con cuidado y no abandonarse en brazos de alguien que, inconstante, se prevé va a cambiar de parecer con volubilidad. La fábula es portadora en el fondo de una moraleja, no expresada propiamente en el discurso.

En los poemas NE, BA, EU y GU, lo erótico amoroso está al servicio de la relación que el poeta establece con realidades deseadas profundamente por él. El "yo" lírico entra en contacto íntimo con la primavera (NE), con la sombra (BA) y con la lengua (EU y GU), y la comunicación aparece revestida de rasgos eróticos. El poeta no desea propiamente a una mujer, sino lo que ésta representa, pero en los cuatro poemas, la entidad deseada se halla figurada como ser humano femenino: la primavera es una joven vestida de azul, la sombra doncella amable y la lengua blanca esposa amada, bella mujer abandonada. Lizardi, para intensificar la intimidad de la relación, adopta como forma expresiva la relación amorosa.

El deseo lleva a la aproximación, al contacto inicial con estas mujeres-entidades, y desemboca en la identificación, en el disfrute o en la colaboración mutua. En NE, el poeta encuentra a la joven primavera, **arki dut basoan**, y des-

de el primer instante queda prendado de su hermosura; su belleza, expresada según el código de la belleza humana, despierta su deseo de tener ante sus ojos a la joven, para disfrutar de su contemplación. Es un anhelo esencial, pero no exclusivamente contemplativo; la visión se convierte en fuente de amor, **Maitetasun-azia**. La identificación entre el poeta y la primavera queda plasmada en **ene udaberria**. La encendida cabellera de la joven, sus pies ligeros, su tibio aliento, así como la desnudez del bosque, el sol visto como marido que besa al bosque-selva, y el suave temblor de éste-ésta, son componentes que sugieren un ambiente de tiernas y delicadas vibraciones eróticas de las cuales el poeta participa veladamente.

En BA, lo erótico reviste formas más acentuadas que en NE. La relación entre el poeta y la sombra no se reduce a la contemplación o al deseo de presencia, sino que la identificación íntima del sujeto con el ser femenino, el goce que siente junto a él, alcanza mayor intensidad. El entorno es propicio. El aire hirviente, el calor sofocante que no permite respirar con sosiego, la inmovilidad aletargante del ambiente, son estímulo de sensaciones eróticas. El poeta descubre a Sombra y contemplándola próxima, ante sí, **Begira non dedan, atarpean zai**, prorrumpe en exclamación admirativa, exaltadora de su belleza y amabilidad.

El poeta entra en la sombra, en el espacio de sombra del bosque, con el corazón resonándole, **taupaka biotza**, tanto por el cansancio físico como por la presencia excitante de la femenina Sombra. La relación comunicativa entre ambos se desarrolla sobre tres ruegos anhelantes dirigidos a la joven: "**ar maitez**", "**legortu didan bekokia**", "**aldamenean, / atzaidan eseri**", y consiste, por lo tanto, en un leve contacto físico y un trato íntimo, confortador, que desemboca en un estar juntos, sentados, conversando confidencialmente. El poeta no oculta el goce evidente que produce en él esta situación, **ta, ai, zein gozo gauden, aopekotan!...**

Pero si, por un lado, frente a una visión que desatiende o merma su presencia, afirmamos la existencia de aspectos eróticos en el poemario, por otro, nos resistimos a aceptar la interpretación que, en relación a este segmento de BA, J. Kortazar sugiere:

> "Horregatik ez dut zilegi ikusten Lauaxetaren dama aingeruzalea goraipatzea eta dama erotikoa isiltzea. Biak. Beste alde garaiko olerkiak normala zenez, agertzen dira bere olerkigintzan. Lizardirengan agertzen den bezala. Bestela irakurri, irakurri Uda arloan zein leun sartzen den Lizardi itzal neskatzaren barna. Poema erotikoa bihurtzeko Lizardiren testu horrek bakarrik behar du malizia piska bat irakurlearen aldetik." (1)

El término "malizia" y la construcción "Bestela irakurri, irakurri" parecen dar a entender que Lizardi, en este encuentro entre el caminante y la sombra, entre líneas, está relatando una escena erótica, llamémosla así, cruda. Si con estas expresiones y con "zein leun sartzen den Lizardi itzal neskatzaren barna" Kortazar trata de indicar que la entrada del "yo" masculino en Sombra, el **Sar naun geldixe**, en lectura correcta, puede interpretarse como penetración de tipo físico sexual, creemos que esa opción no es acertada. Evidentemente, el lector, con cierta malicia, puede realizar tal lectura, pero, a nuestro juicio, es una lectura desviada. Reconocemos que el código erótico amoroso actúa en el poemario y que varios segmentos poéticos son susceptibles de ser descodificados según dicho código. Sin embargo, el poemario, la actitud del "yo" lírico, el contexto concreto de cada poema, sólo permiten hablar de un erotismo leve, discreto, de un deseo amoroso sincero pero suave, templado, afable. Ni más, ni menos. Otra cuestión distinta es lo que una indagación de tipo psicoanalítico, por ejemplo, podría llegar a descubrir;

---

(1) J. Kortazar, "Lauaxetaren "Olerkiak" liburua" in Literatur Gazeta, 4, Urtarrila-1987, p. 4.

pero, aquí, no nos movemos en el nivel de las profundidades inconscientes. Así, dentro del mismo poema BA, son significativas las últimas palabras que el poeta dirige a Sombra. Renuncia a las caricias ardientes, **laztan goriak**, y a los esplendores y galas del calor quemante de fuera del bosque, que encienden y excitan los sentidos. El poeta opta por un erotismo mitigado y no por una pasión turbadora; en cierto modo huye de lo que trastorna y se refugia, escoge la sombra porque su contacto, sus caricias alivian y no abrasan la sangre, **Nik ireak naiago, oianeko Itzal, / ezpaitiñe egiten odola kixkal...**

El oro del verano, su fuego, su luminosidad, su calor, así como la sombra, la frescura, su descanso, se han convertido en símbolo, respectivamente, de la pasión exacerbada y del equilibrio y dominio de las emociones amorosas eróticas.

La amenidad y frescura eróticas de NE, la pasión y el ardor mitigados de BA, se hacen madurez fructífera en EU y GU. Aquí también, el objeto del deseo aparece concretado en figura de mujer. El poeta anhela identificarse y colaborar íntimamente con la lengua, y para desarrollar estas relaciones echa mano de componentes amorosos.

En EU, el ser femenino no es ya una joven, **neskatxa** (NE), **andereño** (BA), sino esposa fecunda, **ezkon xuria** o **ezkon ez-antzu**, la lengua vasca, que en unión estrecha con el poeta viaja por el mundo dando frutos abundantes, beneficiosos para ambos, **aur begi-argirik anitz bekargu**. El poeta proyecta trabajar la lengua, el euskara, como instrumento dúctil; así, ambos, en colaboración, van a verter realidades complejas y lejanas. Al contacto con situaciones e ideas hasta ahora no abordadas, por la acción vigorosa e inteligente del poeta, en las entrañas de la lengua se engendrarán nuevos valores, nuevas construcciones lingüístico-poéticas. La iniciativa parte

del poeta. Tras la invitación al primer contacto físico, **ekatzan esku guria**, brota la exclamación admirativa ante la belleza sin igual de la esposa-lengua, **Eder aunagu mintzo yoria**.

La expresión utilizada para designar a la lengua, **nere Maiteder**, es significativa. Por un lado, **nere**, identificación, asimilación con la lengua; por otro, el nombre propio escogido revela dos rasgos esenciales de la esposa-lengua en relación al poeta: su hermosura, **-eder**, y el amor del poeta hacia ella, **Maite-**. El trato se establece en términos de deseo amoroso. El planeamiento del viaje como viaje nupcial, contemplado tradicionalmente como momento de efusión amorosa y sexual, contiene, así mismo, resonancias de tipo erótico. La referencia a los resultados del viaje nupcial como frutos, hijos del amor y de la energía propia de la belleza, **maita-sun-edermen-zitu**, sugiere que la relación se consuma íntimamente. A lo largo del poema, el exotismo de los mares, islas, desiertos y arenales abrasadores, el rojo fuego de los atardeceres, la petición a la esposa para que se embellezca y engalane para cualquier situación, y la invitación a marchar juntos hacia las estrellas azules, permiten continuar leyendo la relación entre el esposo-poeta y la esposa-lengua, en clave de nuevas sugerencias eróticas veladas.

En el imaginado descenso hasta las raíces de su ser en busca de la lengua abandonada pero aún latente, el poeta llega al fondo y descubre a la lengua bajo la figura de una bella mujer desfallecida, exánime, encerrada en una mazmorra. Tras el primer contacto, en el cual vuelve a destacar la identificación entre ambos seres, **Bazterrean ikus nerea**, prolongada en el poema en expresiones como **nere eder** y **Ene leozpetu yare-berri**, el poeta trata de reanimar a la mujer cautiva, y este proceso se concreta en acciones de sentido erótico amoroso:

Adatsa busti diot negarrez,
biotza berotu nerearen garrez

Ezpañak dardar,lepo-zañak ler-
bearrean, muinki dut estu nere eder
besoetan, ta atsa yaurtiki:
ta ura bai, egin zan aoan abesti!

Como en los poemas anteriores, lo erótico está al servicio de la verdadera relación, del profundo deseo del poeta. Si en NE el objeto del deseo es la belleza de Primavera, en BA el refrigerio de Sombra y en EU la capacitación de "Maiteder", en este caso es reidentificarse con la lengua, vivificarla en su interior y llegar a una mutua colaboración que produzca fruto copioso, versos en abundancia, **Aapaldiak elkarren ondoren / yalki ta, uso zuri antzean, zetozen / itzuli.**

4.4. LA REALIZACIÓN DEL DESEO

Al referirnos a los ojos y al corazón como vía privilegiada de penetración en la realidad, hemos señalado que la creación poética de Lizardi se desarrolla según un proceso articulado en tres momentos: aprehensión de la realidad, transformación imaginativo-simbólica de dicha realidad, unida a sentimientos de admiración y deseo, y configuración en estructuras lingüístico-poéticas apropiadas. Nuestro poeta desea en función de esa realidad y, partiendo de los hechos y situaciones que capta y vive, busca la asimilación o identificación con la realidad positiva y la superación de la negativa. Otra cuestión es si sus aspiraciones se cumplen o no.

Comprobamos que el deseo o los deseos básicos contenidos en cada composición solamente se realizan, efectiva y totalmente, en cinco poemas: perdón de Dios (YA), ensalzar al inventor de la cama y disfrutar durmiendo y soñando en ella (OI), ver el otro lado del cielo (ZE), contemplar el manzanal y recrearse en su visión (SA), y gozar de la sombra del bosque (BA). En todos los demás poemas, los deseos cardinales no alcanzan una plena consecución. En NE y GU, por ejemplo, únicamente se realizan en parte,pues si bien el "yo" poético logra encontrar a Primavera y saciarse con su belleza, al tratar de descubrirla de nuevo no lo consigue, y si bien logra el lenitivo para su voz poética, el deseo de que la lengua sea alivio de las ansias y liberadora de espíritus ajenos queda en puro deseo y petición. El deseo no se cumple a veces porque, como en ME o PA, es en sí irrealizable: aunque desee ser pájaro para elevarse por encima de los montes o prefiera ser gorrión antes que hombre, su aspiración queda en pura intención. En ocasiones, la consumación del deseo no es enteramente auténtica o real, sino ilusión que el poeta se hace por medio de una transformación imaginativa : la flor que surge en el fondo del cestillo es la flor del recuerdo que sangra sin poder cerrarse, **gogoan / iduritu bizi** (OT); el viaje con su esposa la lengua a través del ancho mundo, "Amets-bideetan barna" (EU), y el renacimiento del huerto de los antepasados, **egi, mami, biur adi** (AS), solamente tienen lugar en la fantasía desiderativa del "yo". En XA y BU, los profundos deseos del poeta de que su hijo no se vaya, **Ez yoan, gure poza** (XA), de que no muera, y de ser uno con la tierra, acaban en frustración, **Bañan.. ezin** (BU), como también, en AL, se malogra el anhelo del pajarillo de vivir junto a su amada y, posteriormente, de recuperar su privilegiada posición.

Con todo, el resultado o el desenlace más frecuente de esta disposición desiderativa es el propio deseo. La mayoría de los anhelos relevantes manifestados por Lizardi desembocan no en realización o frustración, sino en un deseo que

acaba en puro deseo, abierto, desplegado hacia un objetivo, no presentado como imposible, pero que no se llega a alcanzar efectivamente. Los deseos del poeta de penetrar hasta el corazón del amigo y de abrazarle en la Patria de la Luz (AG), de reunirse con la abuela en el Gran Día (AS), de que se lleven el árbol derribado (ZU), de que el sol libere a Euskadi (IZ), de que el día no se convierta en noche y de que las estaciones le traigan sus dones (ON), de que la lengua vasca sea capaz de plasmar realidades situadas en los confines de las estrellas (EU), o incluso el deseo, expresado igual que en ZE como ya realizado, de que el hijo se encuentre vivo en compañía de los ángeles (XA), son aspiraciones de la voluntad cuya consumación queda en suspenso.

Sin embargo, aunque la poesía de Biotz-begietan es una poesía desiderativa en la que la culminación o consecución efectiva de los anhelos expresados queda en expectativa, desde otro punto de vista, la enunciación de esos deseos, por el hecho de actualizarlos en el discurso, supone ya su realización en cuanto tales deseos. El deseo, en nuestro poemario, se sitúa en el centro de la tensión existente entre lo virtual y lo actualizado. Es a la vez disposición para, tendencia hacia un objetivo no alcanzado y acto efectivo, realización positiva del hecho desiderativo. Participa de la virtualidad de la modalidad del "querer" y del valor operante del acto ilocutivo.

A. J. Greimas, en su análisis de los valores modales del discurso (1), designa a las dos formas de enunciados elementales, el del "faire" y el del "être", como "modalités réalisantes", y a las modalidades susceptibles de regir estos enunciados elementales como "modalités virtualisantes" ("vouloir" y "devoir") y como "modalités actualisantes" ("pouvoir" y "savoir"). "Querer", por lo tanto, es una modalidad "vir-

(1) Cf. A. J. Greimas, "Pour une théorie des modalités" in Langages, 43, Septembre-1976, pp. 90-107; A. J. Greimas y J.Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, París, Hachette, 1979, artículos "Modalité" y "Vouloir".

tualisante", que en sí denota una actitud subjetiva intencional aún no completada con la consecución de su objetivo; puede llegar a realizarse, y de hecho hemos visto que a veces así sucede, pero por sí misma no lo exige. La consecución efectiva del deseo **ta aal-bezat, Yaun, otoi, besarka negarrez** (AG), por ejemplo, es potencial; acaso culminará en su realización, acaso acabará en un mero querer.

Ahora bien, desde la perspectiva de los actos de lenguaje, el hecho de decir "quiero" es un verdadero acto performativo, "par le fait de dire (by saying), ou en disant (in saying) quelque chose, nous faisons quelque chose" (1), o en su versión remodelada, un acto ilocutivo, "un acte effectué en disant quelque chose" (2). El poeta, al decir explícitamente **nai aut igaro** (BA), **Kanta nai** (GU), **Nik ez nai** (ON), etc., o al manifestarlo indirectamente en otro tipo de enunciados, **Oro bear zaitute** (ON), **Maite ditut** (ME), **esnatu nadi** (ON), etc., está efectuando en toda su plenitud el acto de desear como tal. El valor ilocutivo alcanza su máximo nivel, por ejemplo, en **baserriz landa nai aunat ager- / arazi, bazterrik-bazter** (EU). Este deseo se cumple a modo de ensueño en el poema, pues imaginativamente el poeta lleva a su esposa la lengua por distintas regiones de la tierra. Pero, además, el deseo de presentarla se está cumpliendo ya en la propia enunciación, no sólo como acto de deseo en sí, sino también como objetivo a alcanzar, ya que al proclamar que quiere hacerla aparecer fuera de su mundo rural, la está haciendo aparecer de hecho en sus palabras. También Etxepare, al pregonar su deseo-invitación

"Heuskara,
ialgi adi kanpora.
(...)
Heuskara,
habil mundu guzira."

---

(1) J. L. Austin, Quand dire, c'est faire, París, Seuil, 1970, p. 47.
(2) Ibidem, p. 113.

palabras que Lizardi cita al comienzo de EU como lema para su poema, estaba ya sacando a la luz a la lengua, no sólo a través del hecho material de su libro, sino también en la ejecución del acto enunciativo poético en sí mismo.

Por lo tanto, ser y no ser, plenitud e insuficiencia del deseo, realización efectiva en el discurso y, en cuanto actitud, necesidad de ser completado.

De todas formas, llegue o no a su culminación, en Lizardi domina el deseo, el sueño, la ilusión. En su poesía no cabe el desinterés o la indiferencia, la renuncia o el conformismo. En algún momento, se advierte una cierta resignación, **ta, bere naia ontzat / etsitako lurtarroi... / pakea!** (XA), **Bañan... ezin** (BU). Tampoco falta, en una lectura perfectamente posible, apoyada en el tono exclamativo y en la negación asumida explícitamente por el "yo", **Nik ez nai** (ON), un leve brote de rebeldía ante la ineludible decadencia de la vida. Con todo, la actitud dominante en el poeta es de deseo real, confiado, abierto hacia la realización de su objetivo.

4.5. EL POEMA "NESKATX URDIN-YANTZIA"

Finalmente, atentos al criterio de que es en el poema completo donde los diversos factores poéticos alcanzan su más ajustada articulación y contribuyen más eficazmente a la producción de sentido, tomamos el poema NE como discurso poético integrador de varios de los elementos estudiados en este capítulo. Las referencias a esta composición han sido, hasta aquí, numerosas; ahora la abordamos en su unidad, privilegiando la entrada correspondiente a los aspectos enunciativos, la presencia de la realidad, la imagen y el deseo.

La relación que se establece entre el "yo" poético y la primavera en "Neskatx urdin-yantzia", se desarrolla según tres estados o momentos diferentes. El poema se abre con el encuentro entre ambas entidades (seis primeras estrofas), continúa recogiendo los efectos sorprendentes producidos por la primavera en el poeta y en el entorno natural (once estrofas),y se cierra (cuatro estrofas últimas) con el deseo nostálgico del poeta de volver a ver a la primavera que se ha ocultado tras su fulgurante aparición.

La primera parte, de carácter predominantemente estático, presenta y describe a la primavera que el poeta ha descubierto inesperadamente en el bosque,

Udaberri, uste-ezik,
arki dut basoan.

Estos dos primeros versos revelan ya a los principales sujetos participantes en el poema: "Udaberri", "yo" y el bosque. La protagonista central es "Udaberri", sujeto contemplado, deseado, pero también activo. Su nombre, propio y sin artículo, abre el poema y su invocación reiterada lo cierra. La primera persona aparece como voz directora del discurso y a la vez como sujeto-actor, fundamentalmente sujeto deseante y testigo ocular del ser y actividad dinámica de Udaberri. NE pertenece al grupo de los poemas discursivos del "yo", cuya voz se manifiesta directamente en los morfemas verbales y se combina con el registro en tercera persona. Esta última forma domina en la primera mitad del poema y la voz directa del "yo" en la segunda mitad. El encuentro y relación entre los dos sujetos tiene lugar en el bosque, espacio en el que se sitúa el poeta y se patentiza la acción de la primavera.

Efectuado el descubrimiento, recurriendo a la personificación transformadora y, básicamente, como en todo el poema, en tiempo presente, el poeta pasa a describir los ras-

gos físicos, la constitución, de Primavera. El tiempo presente y el aspecto puntual, "**Neskatxa da**", "**Mamia du naasian / oretua**", confieren a la realidad de la primavera actualidad y permanencia por encima del paso del tiempo.

La primavera queda transfigurada en Primavera; su personificación entitativa como joven muchacha vestida de azul es adecuada. Las características de la estación se expresan por medio de los rasgos de la joven. La primavera, su vida, tras haberse incubado en el letargo invernal, aparece ahora en todo su esplendor y vitalidad juveniles, que en el verano alcanzarán su fructífera madurez. Su juventud y sexo femenino, además de ajustarse a una cierta tradición que la ve figurada así, son apropiados para manifestar la belleza, el atractivo, de la primavera y suscitar el deseo del poeta. La aserción resueltamente transformadora **Neskatxa da**, quedará, no obstante, debilitada cuando al final del poema Lizardi deje la construcción metafórica para pasar a la semejanza, **neskatx-tankerakoa**.

La joven Primavera va vestida, vestida de azul, color que impregna intensamente el poema. Es azul el vestido y lo son también sus ojos,

Urdiña yazkia, ta
begia areago:
alakorik itsaso
barean ez dago.

La comparación cuantitativa por la que el azul de la joven supera al mismo azul del mar en calma contribuye a intensificar este color primaveral. Más adelante, el poeta verá las mencionadas falsas estrellas, es decir, el azul del cielo, y en la última parte precisará que la joven va vestida con el lienzo azul de la luz diurna, **Egun-eunez yantzia**. Lizardi viste a Primavera de azul por su claridad, resplandor y be-

lleza, y porque es el color que resalta en esta estación del año, cuando el cielo recupera su azul luminoso y diáfano, tras el gris oscuro del invierno. El azul del cielo acompaña a la primavera, reviste, envuelve, el cuerpo de Primavera.

La descripción personificada se prolonga con nuevos elementos del cuerpo de la joven. Si para distinguir sus ojos ha recurrido al azul del mar, para declarar la naturaleza de su carne, cabellera y pies, se apoya en nuevas imágenes y observaciones recogidas del entorno primaveral real. Realidad y personificación transfiguradora van a la par. Su carne está amasada con la niebla mañanera de mayo mezclada con sangre de fresa. La masa o acumulación vaporosa constituye su parte sólida, carnosa; la sangre de fresa, en cuya expresión se encierra una nueva imagen metafórica de asimilación entre fresa y sangre por el color rojo de ambas, le presta el líquido vital que circula por su cuerpo. Sus cabellos están encendidos en fuego que Día, nueva personificación dinámica añadida a la de Primavera, ha prendido en ellos. Su viveza y luminosidad quedan resaltadas al compararlas a las que el fuego alcanza realmente cuando arden ramillas secas. El rasgo de los pies, finalmente, es la ligereza. La prueba de ello es que la hierba de los campos no se inclina, no se encorva, sino que permanece erguida; Primavera no ha llegado a pisarla, pues su cuerpo es leve y sus pies no aplastan con el peso corporal la hierba.

Toda la descripción y las imágenes contenidas en ella tienden a poner de relieve plásticamente la belleza, la gracia, la seducción,de la primavera. El poeta lo dice explícitamente por medio de una nueva comparación cuantitativa,

iñon ezpaiditake
ederrik, au beste.

Cromatismo, personificación, comparación e incluso la adjetivación, "**barean**", "**zolia**", todo se encamina a configurar a

Primavera como entidad personal llena de encanto y de atractivo. Ante esta belleza, el "yo" poético da rienda suelta a su deseo y exclama:

Begi eder-goseok,
ase zakidate!

La exclamación imperativo-desiderativa condensa un buen número de elementos nucleares de la poesía lizardiana: los ojos, **Begi**, la belleza, **eder**, y el deseo, en **goseok** y **ase**. Los ojos, ansiosos de belleza, son invitados a saciarse en la excelencia de la joven.

Realizada la descripción expresiva, manteniendo la personificación, el poeta se sumerge en el proceso transformador operado por la primavera en la naturaleza y en particular en el bosque, que no es mero lugar de encuentro, sino también el ámbito donde se plasma dicha transformación primaveral. Si en la primera parte los verbos claves eran de tipo entitativo, "**dago**", "**du**", "**da**", ahora, en esta segunda, son los verbos de actividad, "**dama**", "**erne da**", "**yantzi da**", "**munkatu du**", los que articulan el desarrollo discursivo. El "yo" contemplativo se ve arrastrado por el dinamismo de Primavera.

El efecto principal originado por la joven vestida de azul es el brote de la vida. El bosque, desnudo todavía en los últimos momentos del invierno, revive y se reviste con la llegada de la nueva estación, cuya acción aparece concretada por medio de las personificacioes

Zebillela, ats epel bat,
usaiez yoria,
dama (...)

De nuevo, apoyado en un hecho real, la temperatura que se hace más suave con la aparición de la estación, el poeta aña-

de otro rasgo vital, delicado, a Primavera: su tibio aliento. Este aliento, la benigna temperatura ambiental, despierta fragancias dormidas y reanima la vida en las negras ramas del bosque. Tras haberse subrayado la belleza de Primavera, en esta segunda parte se resalta la vida inyectada en la naturaleza. Belleza y vida son los dos aspectos que más impresionan al poeta.

Este renacimiento del bosque se expone también en clave de personificación. El bosque, antes desnudo, ahora se viste con vestimenta de hojas. Las entidades del bosque y el sol, así como su actividad o relación, quedan personificadas en forma de contacto amoroso nupcial. El sol se constituye en amante, esposo, y cree que el bosque, la selva, es esposa recién casada. La acción real del sol, que aparece con más fuerza en primavera comunicando su calor y energía vital al bosque, queda figurada a modo de beso que el esposo da a la esposa. Ésta se estremece suavemente y sonríe con dulzura. Acumulación, por lo tanto, de personificaciones entitativas, "**maitari**", "**senarrak**", "**Emazte ezkonberria**", y dinámicas, "**munkatu du**", "**uste** (du)", "**dardar**", "**par**".

Las consecuencias de la labor transformadora de la primavera afectan incluso al mismo poeta, situado en el interior del bosque. Al poblarse las ramas desnudas de follaje, el "yo" poético, mirando a lo alto, se figura ver la noche llena del resplandor de innumerables estrellas, y a sus pies cree percibir aguas verdes en las que esas estrellas se reflejan. Se trata de una ensoñación que el poeta, reduciendo el salto imaginativo, aclara y explica más adelante cuando dice que no ha sido más que un engaño sufrido,

Gezur amesgarria,
lillurak sortua!

Lo que en su imaginación han parecido ser la noche y las estrellas, en realidad, no son más que la bóveda oscura formada por los árboles del bosque, entre cuyas ramas y hojas se perciben trozos del cielo azul en forma de estrellas. Las aguas verdes que ha creído ver a sus pies no son otra cosa que la hierba del bosque sobre la que la luz, al filtrarse por entre la fronda, forma reflejos que Lizardi, metafóricamente, denomina "ojos redondos inquietos", **begibil zoliak.**

Más arriba, en el análisis de la imagen, ya nos hemos referido a esta escena de ensoñación y hemos apuntado que su grado de intensidad y su utilización poética admiten al menos dos interpretaciones diferentes. Si tomamos el texto al pie de la letra, en una lectura literal, la fascinación es auténtica, hasta el punto de que el "yo", efectivamente alucinado, pierde en cierto modo la conciencia de la realidad y cree en verdad, **Ustez**, ver la noche, las estrellas y las aguas verdes. En este supuesto, el texto recoge los dos momentos del proceso, fascinación y retorno a la realidad, presentados tal como son experimentados realmente por el "yo". En un nivel de menor intensidad, cabe interpretar la fascinación no como total, sino como una reacción imaginativa del poeta, quien, sin perder la conciencia de la realidad, sabiendo perfectamente que lo que ve no son las estrellas, la noche y las aguas verdes, sin embargo, reproduce en su imaginación los trozos del cielo azul, el techo del bosque y la hierba bajo tales figuraciones.

Una cosa es lo que acaece en el "yo" y otra el uso poético de tal hecho. Nosotros, basados en la naturaleza de la poesía lizardiana, nos inclinamos a pensar que lo que sucede en el "yo" no es una fascinación total, sino una recreación imaginativa situada en un nivel consciente. Sin embargo, la forma que de hecho se imprime a este acto imaginativo en el discurso poético corresponde a la de la alucinación completa. Por medio de este recurso, el poeta acrecienta el gra-

do de transformación de la realidad. Con todo, como ya hemos señalado, en un segundo momento se reduce dicha transformación. De todas formas, lo verdaderamente pertinente es la función desempeñada por esta escena de fascinación en el conjunto del poema. Además de operar una transmutación de la realidad, el engaño sufrido por el poeta es síntoma de la belleza y vida que Primavera ha hecho brotar en el bosque. Es tal el cambio efectuado que elementos como el ramaje, la fronda, la hierba, dan pie a que en ellos el "yo" vislumbre realidades hermosas. Toda la adjetivación contribuye a su embellecimiento, "**argia**", "**urdiñen**", "**orlegiak**", "**urrezko**", "**zoliak**".

A los efectos sentidos por el bosque y el "yo" poético se suman las reacciones experimentadas por otros seres vivos del entorno: los pájaros. A las sensaciones visuales y táctiles se añaden las sensaciones auditivas. También los pájaros reciben la acción de Primavera; con la llegada de la joven azul su canto estalla y se extiende por el bosque y sus alrededores. Nuevo elemento de belleza, sonora, expresado en forma de metáfora personificadora: los cantos de los pájaros son joyas que visten y hermosean el espacio, **bitxiz yantzi zuten...**

En la tercera y última parte del poema, el "yo" poético aparece ya como voz discursiva y como sujeto-actor dominante. El poeta no se contenta con describir y transformar la realidad primaveral, sino que trata de convertirse en sujeto activo y participar personalmente de la belleza y vida del entorno. La actitud desiderativa y contemplativa descubierta al comienzo, **Begi eder-goseok, / ase zakidate!**, vuelve a manifestarse con mayor intensidad.

El "yo" desea volver a ver a Primavera, personificada de nuevo como la vestida de azul, si bien la mención directa del color viene ahora sustituida por la imagen "vestida

del tejido de la luz diurna",**Egun-eunez yantzia**, es decir, de azul.

La expresión del deseo es insistente y se efectúa de formas diversas. Léxicamente se manifiesta en los verbos "nai", "bira" y "yo", "**berrikusi-naiez**", "**bira ditut begiak**", "**Begiaz dut, alperrik, / yo aren bidea**". La construcción sintáctica acentúa la viveza del deseo por medio de las reiteraciones "**bira ditut begiak, / bira**", "**Non da, non da sorgiña,/ basoak maitea?**", muestras de la ansiedad del sujeto. La interrogación en la que se inserta la segunda reiteración aumenta la urgencia del sentimiento.

Primavera, sin embargo, ha desaparecido y el modo en que el poeta declara su decepción es también síntoma de la vehemencia con que desea lo que no logra alcanzar definitivamente. Lo hace por medio de expresiones descorazonadoras, "**bira, baña... iñon ez!**", "**Begiaz dut, alperrik**", "**Yoana zan... Yoana**". En ellas, el ritmo entrecortado creado por las pausas, en especial los puntos suspensivos, subraya la ruptura experimentada en su interior. En estos segmentos, la parte posterior a la pausa ahoga toda esperanza de conseguir ver a Primavera.

El deseo se ha realizado como tal deseo. La presencia del tiempo presente, incluyendo la forma puntual **Non da**, confirma su actualidad. A pesar de ello, la imposibilidad de satisfacer el deseo produce en el corazón del poeta un sentimiento de nostalgia, de dulce y temerosa preocupación.

El poema desemboca en una invocación exultante dirigida, en forma de apóstrofe, a Primavera. En BU, al no poder residir en su tierra, el poeta sustituye la realización de su deseo por una despedida exclamativa en la que, de algún modo, trata de conservar en sí no sólo la visión o el recuerdo, sino también la realidad de su tierra deseada, **Agur, / soro, sagar, mendiak!...** Aquí también, el deseo de volver a

ver, de mantener siempre presente, a Primavera, su belleza y su vida, queda reemplazado, y en cierto modo realizado, en la apelación exclamativa final

Maitetasun-azia:
ene udaberria:
neskatx-tankerakoa
ta urdiñez yantzia!...

La estructura vocativo nominal, entitativa, trata de recuperar a Primavera, retenerla ante el paso del tiempo, conferirle estabilidad esencial, instalarla de forma permanente en el corazón del "yo" poético, incorporarla para siempre a su deseo. La joven vestida de azul no ha desaparecido totalmente, está presente en la enunciación discursiva apostrófica y además ha dejado su semilla, germen de amor y vida, en el bosque y en el interior del poeta. El verso **ene udaberria** sintetiza el deseo nostálgico del poeta y su identificación con Primavera.

NE, por lo tanto, constituye una visión personal de la primavera deseada en su belleza y vida. En SA el poeta vuelve sobre los mismos aspectos, pero en lugar de tomar como sujeto a la primavera en sí, personificada, escoge al manzanal. El lugar ejemplar de la manifestación de la revitalización no es ya el bosque, sino el conjunto blanco de los manzanos en flor.

Tanto la estructura métrica como la sonoridad se adecúa al tema del poema. El metro y la estrofa, 7-6-7-6, son cortos, lo cual imprime al ritmo ligereza y flexibilidad, apropiadas a la suave levedad, gracia juvenil y encantado misterio que rodea a Primavera.

En el aspecto sonoro, merece destacarse la relevancia de la vocal "a". Si bien, dentro del cómputo vocálico total del poema, esta vocal no alcanza una frecuencia particu-

lar significativa, en la rima, no rica, basada sobre todo en morfemas, aparece en diecisiete de los veintiún pares y, por otro lado, varios versos se articulan sobre ella, "**Arbazta igarrarena**", "**dama: ta adar beltzetan**", "**ta aberaski zabala**", "**Yoana zan... Yoana**", "**neskatx-tankerakoa**", etc. Esta presencia notable de la vocal "a" en varios puntos concretos, es un factor capaz de aportar brillo, claridad y apertura al tono luminoso y airoso de la composición.

NE es un poema descriptivo y ligeramente narrativo, rico en valores sensitivos, en el que el "yo" poético, fascinado, contempla, siente, goza y desea a la primavera.

C A P Í T U L O IV

EDERRA BAITA BIZIA!: SEMÁNTICA CONNOTATIVO-SIMBÓLICA

0.- INTRODUCCIÓN

0.1. NIVELES SIMBÓLICOS

En los capítulos anteriores han aflorado ya aspectos semánticos del poemario. Al analizar el nivel métrico-fónico y las estructuras morfosintácticas poéticas hemos desgajado diversos núcleos de sentido derivados de, u originados por, la íntima imbricación en que la expresión y el contenido se hallan en la obra literaria. Al introducirnos en el terreno léxico hemos elaborado una microsemántica que nos ha permitido establecer unas isotopías léxicas básicas. Por último, al estudiar los mecanismos enunciativos del sujeto poético, nos hemos aproximado al plano semántico específico.

En este cuarto capítulo, abriendo una nueva vía de penetración en el texto, abordamos directamente la sustancia del contenido. Tratamos de avanzar, tanto en extensión como en profundidad, en el proceso de aprehensión del sentido global y plural de Biotz-begietan. Por un lado, según un eje horizontal, integramos los elementos recogidos en las fases analíticas precedentes en unidades de significación amplias, en líneas temáticas dilatadas, sobre las cuales se edifica la semántica de la obra. Por otro,según un eje vertical, penetramos en capas de sentido latentes en el poemario, perceptibles no en el nivel superficial o manifiesto, sino a través de operaciones de descubrimiento e interpretación. Tras habernos referido ya a la realidad como punto de partida básico de la poesía lizardiana y haber examinado los procedimientos lingüístico-poéticos adoptados en la enunciación discursiva con vistas a la transformación literaria de esa realidad, ahora, pretendemos efectuar un estudio de los aspectos semán-

ticos temáticos de Biotz-begietan que sea, además de extenso, intenso, es decir, orientado según la dinámica de una semiótica connotativo-simbólica.

Hasta aquí, cuando nos hemos aproximado semánticamente a los diversos componentes poéticos, lexemas, imágenes, sujetos, actitudes, cromatismo, transfiguración de la realidad, contenido de estrofas o poemas completos, etc., lo hemos hecho desde una perspectiva, en general, meramente denotativa, privilegiando la significación básica y esencial de los segmentos. Ahora analizamos los sentidos connotativos simbólicos, del poemario.

El término "símbolo" posee múltiples acepciones. Por su extensión puede ser personal, local, propio de una comunidad determinada e incluso universal o arquetípico. Dentro del texto literario, unas veces corresponde a una palabra o breve segmento, otras informa un poema y llega a atravesar toda una obra completa o una parte extensa de la misma. Es utilizado o analizado desde perspectivas diferentes por ciencias tan diversas como la lingüística, la matemática, la antropología, el psicoanálisis, la teología, la mitología, etc. P. Ricoeur, aunque distingue tres grandes concepciones del símbolo, la concepción cósmica relativa a la fenomenología de la religión, el símbolo que emerge en las zonas oníricas del psiquismo personal y el símbolo propio de la imaginación poética, dentro de esta diversificación, halla que las diferentes visiones tienen en común el hecho de que entienden el símbolo como una expresión o estructura intencional de doble o múltiple sentido. Con él y en su línea, definimos inicialmente el símbolo como estructura significativa en la que un sentido directo, primario y literal designa, por añadidura, otro sentido indirecto, secundario y figurado que no se puede captar si no es a través del primero. El sentido primario remite a otro sentido (1).

---

(1) Cf. P. Ricoeur, De l'interpretation. Essai sur Freud, París, Seuil, 1965, pp. 22-25.

Con el fin de interpretar y captar este doble o múltiple sentido, prestamos atención a tres modos de elaboración simbólica practicados en el poemario. En un primer nivel buscamos el simbolismo conferido por Lizardi a entidades concretas de su discurso poético, a componentes determinados que además de su significado directo poseen otro nuevo y, en cierto modo, sorpresivo. Es el simbolismo de elementos concretos extraídos del mundo sensible que a la vez que designan un ser real tangible, significan otra realidad de índole, en general, abstracta o espiritual. Nos referimos al símbolo que la retórica clásica incluye en el conjunto de los tropos; en él, la relación simbolizador-simbolizado aparece a menudo como sabida, habitual, aunque a veces el poeta consigue crear conexiones originales y personales. Así, en Lizardi, el personaje de la abuela simboliza, en ciertos momentos, a la tradición y a la lengua vascas.

A este simbolismo de entidad a entidad se incorpora otro de carácter propiamente connotativo, según el cual,un término, una entidad real, además de su valor denotativo, adquiere otros sentidos o asociaciones semánticas de tipo afectivo subjetivo, que se agregan a su significado básico en virtud del contexto en el que se inserta. El monte Txindoki, por ejemplo, en BA, connota pesadez, carga abrumadora. Corresponde aproximadamente al símbolo disémico no encadenado de C. Bousoño, denominado también, como ya se ha dicho, en su renovación terminológico-conceptual, símbolo heterogéneo o de disemia heterogénea, lógico y real, distinto del símbolo monosémico y homogéneo, totalmente irreal e ilógico, en el que el objeto sensible sólo tiene como función comunicar el sentido simbólico. En el símbolo de disemia heterogénea, los dos significados son de naturaleza diversa, pues confluyen un sentido lógico y una asociación irracional de tipo emocional; en él, no desaparece el significado racional y el lector halla relación lógica y, a la vez, asociaciones de tipo preconsciente. El hecho o ser real y sensible tiene pleno senti-

do en sí mismo y, al mismo tiempo, en virtud del contexto discursivo, comunica otro sentido por vía irracional (1). Esta irracionalidad no es propiamente de naturaleza ilógica sino emocional; no se basa en un desajuste conceptual, operado en la razón, sino en una sugerencia de índole afectiva, en una resonancia producida en la sensibilidad sin control de la inteligencia lógica.

El simbolismo connotativo puede ser también de tipo encadenado, es decir, producido por una relativa multiplicidad de factores que, si bien cada uno por separado carecen de especial relevancia, acumulados y convergiendo en una misma dirección, por medio de asociaciones mutuas, originan un efecto simbólico, sugieren una situación anímica que supera la mera suma de sus significados. Este género de simbolismo, en su forma connotativa o en su forma disémica, ésta ya subrayada, según se ha indicado, por Mujika, lo encontraremos sobre todo en el análisis de los poemas de las cuatro estaciones.

Los elementos operativos ofrecidos por la Poética de lo imaginario nos permiten aproximarnos a un tercer aspecto del simbolismo de Biotz-begietan. A la Poética de lo imaginario se llega, entre otros caminos, a partir de los análisis de la imaginación material y dinámica realizados por G. Bachelard y a través la sistematización de las grandes constelaciones imaginarias elaborada por G. Durand. Bachelard, utilizando métodos relacionados con el psicoanálisis y la fenomenología, estudia la vinculación que la ensoñación poética mantiene con los cuatro elementos materiales fundamentales, fuego, agua, aire y tierra, y con los movimientos básicos de ascenso y descenso. No aborda propiamente la obra literaria, su construcción, sino que más bien se limita a examinar imágenes

---

(1) Cf. C. Bousoño, Teoría de la expresión poética, op. cit., pp. 263-264, 282-284; El irracionalismo poético (El símbolo), op. cit., pp. 22-31.

singulares, aisladas, utilizando el texto como plataforma para soñar. Pero su exploración rompe con una visión estática de la imagen como mera sustitución efímera, carente de resonancia y originalidad, y presenta a la "imagen imaginada" material, como polisemántica, productiva, desencadenante de nuevas significaciones.

Durand (1) supera la concepción elemental, intuitiva y, a veces, poco rigurosa de Bachelard y basándose principalmente en la reflexología betchereviana y en categorías del entorno tecnológico-cultural y de enfoques sociológicos, articula una sintaxis de lo imaginario de carácter antropológico. Define el "Imaginario" como el conjunto de imágenes y relaciones de imágenes que constituye el capital pensado del "homo sapiens", y que se manifiesta como el gran denominador fundamental en el que vienen a incluirse todos los procedimientos del pensamiento humano (2). Distribuye los esquemas correspondientes a tendencias orgánicas vitales, los arquetipos estables y universales, y las imágenes-símbolos plurivalentes y diferenciados, en dos extensos regímenes, diurno y nocturno, del imaginario, según los cuales se manifiestan las actitudes globales fundamentales que el ser humano adopta ante la inexorabilidad y angustia del tiempo y de la muerte.

El régimen diurno, estructurado por la dominante postural, por el gesto vertical, afronta la huida del tiempo y la muerte devoradora, simbolizados por imágenes de animales maléficos, de oscuridad nocturna y de caída, con una actitud heroica, de oposición polémica y tensión vigilante, y responde con armas agresivas a la amenaza del destino. Se basa en la antítesis y se actualiza en esquemas de elevación, de luminosidad y de separación y purificación, expresados en imágenes-símbolos como el cetro, la espada, el ala, la flecha, la cumbre, la luz del sol, el aire, el rey mago y guerrero, etc.

---

(1) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, París, Bordas, 1984 (10ª ed.). Cf., en particular, las pp. 46-59.

(2) Ibidem, p. XVI.

El régimen nocturno es la otra vía posible para exorcizar el rostro amenazador del tiempo. Eros, entendido no sólo como mera energía sexual sino además como pulsión o deseo ambivalente, bien de muerte y destrucción, bien de vida y conjunción, actúa ahora como fuerza capaz de invertir los aspectos maléficos y radicalmente nocturnos del devenir cronológico en benéficos, mediante la inmersión en una cálida intimidad o la inserción en la constante rítmica y lineal del tiempo (1). Según dichas posibilidades, el régimen nocturno se halla estructurado sobre la dominante digestiva y la copulativa. La primera fase, digestivo-mística, basada en el eufemismo, en la antifrase, en la difuminación de la antítesis, consiste en transmutar, en invertir, el valor afectivo negativo atribuido a la temporalidad y adaptarse a la confortable intimidad de la sustancia; opera mediante esquemas de interiorización, descenso, reducción, miniaturización o inversión, y se manifiesta en símbolos como la copa, la noche, la tumba, el vientre, la morada, la caverna, etc. La segunda fase, basada en el gesto copulativo, es de tipo dialéctico y busca la armonía de los elementos antitéticos en una síntesis; trata de hallar un factor de constancia en el seno mismo del tiempo, dominar su marcha, incorporándose al sentido del devenir o insertándose en los movimientos cíclicos del eterno retorno; se concreta en esquemas rítmicos, cíclicos, de progreso y de síntesis, y sus imágenes-símbolos habituales son la rueda, el árbol, el hijo, la llama, el eslabón, la luna en su ciclo, etc.

Con J. Burgos (2), la sintaxis de lo imaginario se hace Poética de lo imaginario. Recoge los análisis antropológicos de Durand pero su objetivo directo no es comprender me-

---

(1) Cf. ibidem, pp. 219-224.

(2) J. Burgos, Pour une poétique de l'Imaginaire, París, Seuil, 1982. Cf., también, como ejemplo de aplicación de los análisis de Durand y Burgos, el amplio trabajo de A. García Berrio sobre la estructura general del imaginario en Cántico de J. Guillén: La construcción imaginaria de "Cántico" de Jorge Guillén, Universidad de Limoges, TRAMES, 1985. Cf., así mismo, A. García Berrio, Teoría de la literatura, op. cit., pp. 370-438.

jor al hombre sino habitar más intensamente la obra. Desde una perspectiva diferente, la del estudioso de lo poético, trata de esclarecer el principio constructivo del poema, busca las vías del imaginario en el texto literario considerado en su escritura y en su lectura. Recubriendo en buena parte la triple estructura de Durand, Burgos (1) distingue tres modos de estructuración dinámica de la escritura del imaginario, tres respuestas globales vitales a las cuestiones del ser en el mundo y de la degradación operada por el tiempo. Un primer tipo de escritura responde a la angustia de la finitud por medio de una actitud de revuelta, "révolte", de conquista, con un intento de inmovilizar el tiempo, fijarlo en un eterno presente, impedirle ir más lejos, y se manifiesta en esquemas de escritura dominados por imágenes de extensión, ascensión, oposición, crecimiento, separación, ocupación y toma de posesión de espacios , etc. La actitud de rechazo, "refus", de repliegue ante el tiempo, trata de disponer lugares privilegiados cerrados, refugios protegidos al abrigo del tiempo, y se organiza según esquemas de retirada, interiorización, huida, descenso, hundimiento, aislamiento, fusión, etc. La actitud de aceptación desviada, de estratagema,"ruse", utiliza la fuerza vectorial del tiempo y su repetición cíclica, y acepta sin resistencias su desarrollo ineluctable, no buscando un eterno presente o un refugio fuera del tiempo, sino reconciliándose o fingiendo reconciliarse con él para mejor dominarlo, y se articula en esquemas de retorno, progreso, fructificación, recomienzo, alternancia, superación, etc.

En nuestro intento de pasar de lo actual a lo virtual, que una vez interpretado cobra a su vez actualidad, los esquemas e imágenes-símbolos dinámicos considerados y valorados por la Poética de lo imaginario, utilizados con flexibilidad, nos ofrecen nuevas vías de penetración en el sentido

---

(1) Cf. J. Burgos, op. cit., en particular las pp. 116-128, 155-169, 202-203.

latente del poemario. Este suplemento de sentido simbólico lo buscamos, entre otros, a través de los movimientos espaciales y temporales, pues el imaginario no es otra cosa que "réponse cherchée dans l'espace aux angoisses de l'homme devant la temporalité" (1).

Estos tres modos de elaboración simbólica desarrollados con mayor o menor intensidad en Biotz-begietan, simbolismo entitativo, simbolismo connotativo, bien singular, bien encadenado, y simbolismo arquetípico del imaginario, se basan en la concepción general del simbolismo como categoría capaz de engendrar sentido múltiple. El símbolo, de significación en parte determinada y en parte indefinida, provoca un continuo trabajo de interpretación. La imagen-símbolo, en este nivel, y sobre todo en el marco de la Poética de lo imaginario (2), no es ya sólo el dato inmediato de la sensibilidad o de la intuición, mera representación mental o simple copia psíquica del objeto externo, ni incluso solamente una sustitución , traducción o transfiguración de la realidad, metáfora fruto de la intersección de dos realidades y basada en la analogía, sino dinamismo y acrecentamiento de sentido, capacidad de complejas virtualidades semánticas. La imagen-símbolo no se ciñe a uno o a unos cuantos semas comunes, sino que exige una representación global. Lejos de ser algo estático, se está construyendo continuamente, condensando sentidos simultáneos y, aunque se expresa en el lenguaje, no es descifrable según un plano exclusivamente lingüístico. En la imagen-símbolo se crea una significación nueva, tiene lugar el encuentro de dos mundos diferentes que vienen a intercambiar sus fuerzas; no es suma de materiales, sino producción de dos realidades a la vez unidas y opuestas. Hablamos de imagen-símbolo porque es en su función simbólica donde la imagen adquiere su verdadero dinamismo; alcanza su significación en el tejido del imaginario y combinándose una con otra convergen hacia el sentido total del texto.

---

(1) Ibidem, p. 126.

(2) Cf. ibidem, pp. 59-82.

Trabajamos, por lo tanto, dentro de una semiótica semántica de carácter connotativo y simbólico. Connotación y símbolo son dos operaciones semánticas que, aunque susceptibles de ser diferenciadas en función del enfoque adoptado, contienen aspectos fundamentales comunes. Bousoño (1), por ejemplo, se refiere a su distinción, basada según él en el hecho de que la connotación encierra significados marginales pero racionales, captados por el receptor como conscientes, mientras lo simbólico acarrea significados irracionales, no reales, percibidos solamente en un nivel emocional. Nosotros, sin embargo, aunque hemos utilizado el término "connotativo" para designar uno de los tipos de simbolismo, el producido específicamente por asociación de elementos afectivo-subjetivos, tomamos ambos procesos como complementarios y, en lugar de subrayar su diferencia, en el fondo los consideramos como un modo conjunto, connotativo-simbólico, de producción de sentidos nuevos, sentidos que podemos calificar indistintamente de indirectos, connotados o simbólicos.

Al proceso de denotación o significación primera por el que un significante evoca un significado, significación literal, se articula un proceso de simbolización por el que un primer significado simboliza significados segundos que a su vez pueden convertirse en símbolos de nuevas significaciones (2). En el poema se plasman un sentido literal delimitado y un sentido simbólico dilatado, de forma que significa, como afirma Rimbaud, "littéralement et dans tous les sens" (3). El poema, lejos de ser monosémico, es polisémico, plurisignificativo; conservando sus isotopías denotativas, por la acción entrecruzada de nuevos códigos, sobre ellas se entroncan iso-

---

(1) Cf. C. Bousoño, El irracionalismo poético (El símbolo), op. cit., pp. 176-182

(2) Cf. J. Romera Castillo, El comentario de textos semiológico, Madrid, 1977, pp. 60-63.

(3) Expresión citada por diferentes autores. Entre ellos, R. Sabatier, Histoire de la Poésie française. La Poésie du XIXª siècle - 2, París, Albin Michel, 1977, p. 265.

topías connotativas, simbólicas, que lo convierten en texto pluri-isótopo, en el sentido de que en el mismo texto se superponen múltiples isotopías. Por ello, para no renunciar a este desbordamiento de sentido, "la sémiotique devra se faire symbolique" (1). Estos nuevos valores connotativo-simbólicos los agrupamos en torno a los temas isotópicos, nuevos conjuntos semánticos redundantes y extensos que, abarcando el poemario, confieren coherencia y cohesión al texto.

El hecho de que el texto poético sea plurisignificativo permite que las interpretaciones posibles válidas sean numerosas. Sin embargo, la pluralidad tiene sus límites. Los textos no son unívocos, pero tampoco equívocos; son abiertos, unos más que otros, pero exigen coherencia; admiten múltiples lecturas, pero siempre en relación con el objeto textual que las controla. Es preciso conciliar polisemia y permanencia del núcleo semántico de la obra:

> "Es preciso que en el texto exista una estructura significativa constante, junto a la cual se sitúa una periferia connotativa que permite una necesariamente limitada pluralidad de lecturas." (2)

En el marco de esta plurisignificación limitada, la interpretación que ofrecemos de los poemas, y del poemario como conjunto, no es la única posible y no agota el sentido plural del texto. Es sólo una de las posibles, pero, así lo creemos, legítima y certera. Como toda interpretación de un objeto literario, la nuestra no pasa de ser, aunque válido, un acercamiento. Al transcodificar un sistema artístico al lenguaje no artístico, siempre queda un resto no traducido y es imposible evitar pérdidas de información. La interpretación únicamente es factible como aproximación (3).

---

(1) Cf. T. Todorov, "Synecdoques" in T. Todorov, et alii, Sémantique de la poésie, París, Seuil, 1979, pp. 23-26.

(2) T. Albaladejo, "La crítica lingüística", art. cit., p. 174; cf., también, A. García Berrio, Teoría de la literatura, op. cit., p. 233.

(3) Cf. Y. M. Lotman, op. cit., p. 92.

Si en capítulos anteriores hemos insistido en la necesidad de considerar el poema en su unidad compleja como marco básico de la producción de sentido, en esta etapa es aun más necesario. El contenido significativo de los poemas no reside en cada frase, en el léxico o en factores enunciativos, sino en el poema completo como unidad de intención comunicativa; es en él donde se articulan y conexionan los diversos componentes significantes. En las páginas que siguen, el poema concreto, en su globalidad, será objeto privilegiado de estudio.

0.2. ETAPAS TEMÁTICAS

La actitud desiderativa del sujeto poético ha confirmado la relevancia de las tres amplias isotopías elaboradas a partir del léxico y de la significación producida por las imágenes. Entre ellas ha resultado tan privilegiada la isotopía correspondiente a la plenitud vital que la elevamos al nivel de tema básico, de principio integrador del sentido global sobre el cual tratamos de vertebrar la construcción semántica del poemario.

El nacimiento, la expansión, la renovación de la vida, la vida como tal, el hecho de vivir en sí, es el eje central en Biotz-begietan, y el poeta lo valora de modo exultante, como realidad excelente, **ederra baita bizia!** (ON). La plenitud vital aparece constatada o deseada por el poeta en el triple ámbito de la naturaleza, de la persona y del pueblo con su tradición y su lengua. Se confirma que en la naturaleza brota la vida, **erne da bizia** (NE), y que la primavera supone una maravillosa explosión vital, **Bizi-erditze zoragarri!** (SA). El mayor deseo que el poeta siente para con los seres queridos es que alcancen una existencia sin fin en la otra vida esperada, **ta Argi-Aberrian ikus ael-nezake** (AG),

Agur, amonatxoa! / Egun Aundirarte!... (BI), y él mismo solicita para sí una vida colmada, **irugarrenak bizitza-indar bete** (ON), y renacer a una plenitud inextinguible, **esnatu nadi Yainkozko Betean!** (ON). El pueblo, la patria, del poeta necesita de forma apremiante vivir, sobrevivir, **gure arazo latza/ duk bizi-bearra** (IZ), y contempla anhelante los inicios de una revitalización colectiva, **mintzo ozenak zabaldu / berbizkun-berria** (IZ).

La vida es el grito, el deseo más profundo y más claramente manifestado en el poemario, pero esa aspiración no brota sin motivo, sino que nace como respuesta a la constatación de la decadencia, del paso destructor del tiempo, de la finitud y de la muerte. El transcurso inexorable del tiempo, su huella aniquiladora se palpa en la naturaleza, **Beste gain erpin bat bazan agiri / leen eze: gaur burni-meatz iduri** (ON), en el ser humano, **nork lekuskez, ikusi, / urte urdin igesak!** (BI), y en el solar natal, **Zabal-naroa nuen baratza, / gaur ain estu, gaur ain gabe !** (AS). La muerte se descubre en la naturaleza, unas veces por obra del hombre, **Zuaitz bat, urtezua, lurrera botea** (ZU), otras como resultado del ciclo natural, **Adiskide Urretxindor il zaizute** (ON). También ronda y amenaza con destruir a la patria, Izotzak **estali zun / gure Euskalerria** (IZ), y, sobre todo, golpea duramente al ser humano, **Ene! Baldur! Ez il, ez, / arren, txikia!** (XA).

Considerando los tres ámbitos en que se desarrolla este tema nuclear de la oposición "vida"-"muerte", descubrimos en el poemario tres etapas cronológicas diferentes. En un primer ciclo, 1917-1926, poemas YA, ZE, AL, XA y, en cierto aspecto, ME, prolongándose en la etapa siguiente con OT, AG y BI, vemos que el poeta se enfrenta dominantemente al dolor, al conflicto interior del ser humano individual, a la limitación y a la muerte de tipo personal, sin que ello implique que sea este aspecto negativo el que acabe imponiéndose definitivamente. En un segundo momento, 1927-1930, ya prefigurado

en la etapa anterior en el poema ME, con las composiciones NE, BU, ZU, BIZ, SA, BA y ON, Lizardi encuentra a la naturaleza, comulga con ella y descubre en sus profundidades la vida. Finalmente, en un tercer ciclo, 1931, poemas EU, AS, IZ y GU, nuestro poeta amplía sus horizontes, enriquece sus intereses y trata de inyectar la vida en su patria, en la tradicion y la lengua, y en su entorno colectivo.

Estos tres ámbitos temáticos corresponden o se acoplan a las tres categorías semánticas sobre las cuales, según el modelo propuesto por el Groupe μ (1), se establece el hecho poético: Anthropos, Cosmos y Logos. La manifestación poética supone una vasta bipartición del sentido que pone enfrente el mundo del Anthropos y el mundo del Cosmos, como oposición fundamental cuya mediación se establece a través del Logos, de la palabra integradora. Esta estructura triádica que hallamos en el nivel de estructura general del poemario se actualiza, como veremos, de modo ejemplar en el poema compuesto "Urte-giroak ene begian", donde una lectura pluriisotópica, no meramente lineal, nos ofrecerá una articulación de las tres categorías mencionadas.

Comprobaremos que en el poemario existe estrecha imbricación entre el estatuto del imaginario, los tres campos temáticos o mundos abordados, y el mencionado modelo triádico. En la primera etapa, vida de la persona, centrada en la categoría del Anthropos, la respuesta ofrecida por el simbolismo imaginario es básicamente diurno-postural y nocturno-eufémica. Al penetrar en la vida de la naturaleza, categoría del Cosmos, que no excluye la del Anthropos, la solución se manifiesta según una actitud diurno-postural,pero, sobre todo, nocturno-copulativa, cíclica, de continuo retorno o recuperación vital. En el ámbito de la patria y la tradición-lengua, categoría del Logos, el poeta busca una síntesis de am-

---

(1) Cf. Groupe μ (J. Dubois, et alii), Rhétorique de la poésie, Bruselas, Éditions Complexe, 1977, pp. 74-114.

bos contrarios de nuevo en el régimen diurno-postural, pero de modo más original bajo el régimen nocturno-copulativo, ahora progresivo, encaminado al dominio del futuro.

Por lo tanto, analizamos el hecho vital expresado en Biotz-begietan en tres apartados: vida de la persona, vida de la naturaleza y vida de la patria y de la tradición-lengua. Valoramos así el proceso existencial experimentado por el propio sujeto poético y tenemos presente que el binomio "vida"-"muerte" está presente en los tres, unas veces en función de la muerte, otras de la vida, pero casi siempre, por no decir siempre, triunfando la vida.

1.- EGUN AUNDIRARTE!...

1.1. DECADENCIA Y MUERTE DEL SER HUMANO

En el primer ciclo cronológico del poemario establecido en función del architema "vida", se reúnen poemas en los que el sujeto poético afronta realidades del ser humano consideradas como profundamente dolorosas: la culpabilidad personal frente a Dios (YA), la conciencia de que este mundo es un valle de lágrimas (ME), el desengaño fatal sufrido por causa de la veleidad del ser amado (AL), y, sobre todo, el hecho de la muerte de seres queridos (ZE, XA).

A este conjunto, ya dentro de un segundo ciclo en el que el motivo poético originario no es dominantemente el aspecto negativo, la muerte, sino la constatación de la energía vital desplegada por la naturaleza, se agregan los poemas OT, AG y BI. Si bien tenemos en cuenta los ocho poemas, y para un aspecto particular también el poema OI, nos centramos principalmente en ZE, XA, OT y BI; es en ellos donde la presencia de la muerte del ser humano se manifiesta de modo abierto.

Los cuatro poemas se refieren, desde perspectivas y situaciones diferentes, a la muerte de un ser allegado. En ZE, una madre dialoga con su hijo sobre el deseo de éste de llegar a ver el otro lado del cielo y, poco después, llora junto a la cuna la muerte del pequeño. En XA, los padres, Lizardi y su propia esposa, con el corazón desgarrado y entre lágrimas, ven morir a su hijo pequeño Xabiertxo. En OT, un padre se lamenta en un apóstrofe poético dirigido al cesto vacío de flores, por la desaparición definitiva de su hija única. En BI, el nieto, de nuevo el poeta, asiste, destrozado

interiormente, al funeral y a la conducción del cadáver de su abuela al cementerio.

La muerte, como muerte concreta, próxima, vivida, está presente en las raíces del poemario. El poeta experimenta ante este drama la necesidad irreprimible de comunicar sus sentimientos dolorosos. Es el primer dato relevante, el punto de partida inexcusable, la impresión más abrumadora, la muerte como negación de la vida.

Diversos aspectos connotativos, componentes simbólicos, contribuyen a configurar la realidad de la muerte. Lizardi, oblicuamente, recurriendo al arquetipo imaginario más común, ve la muerte como noche , tiempo del día en que muere el niño y zona imaginaria en la que se sumergen los seres queridos difuntos. Inmersa en el mundo nocturno, la noche contiene semas connotativos de oscuridad o negrura, frialdad, privación, silencio y confusión. La muerte es la noche sin fin, **gau etengabean!...** (OT), en la que se sume la persona al final de su existencia, y es imaginariamente fría, invernal, **negu-gaua iduri** (BI), carente de refugio frente al frío que endurece el cuerpo sin vida, **Beso biguin aiek / gogortu baitziran** (OT), **otz eta gogor** (BI).

A la noche mortal se le atribuye redundantemente la negrura, la ausencia de luminosidad, de forma que el hecho de morirse viene expresado como un cerrar los ojos, **begia itxirik zeukan** (ZE); la carencia de sol y de luz, **Ez yoan (...) / gure biziaren argia** (XA), **Eguzkirik ez dute** (BI), entidades que en sí son símbolo de vida y de claridad, se convierte en síntoma de muerte, considerada como un apagarse, **itzali begiek** (OT), una entrada en el reino de las sombras, **arriak / ere baitira itzal...** (BI). La muerte psíquica de Onuzki es, en varios aspectos, figura simbólica real de la muerte personal. Su enajenación mental viene a ser un ingreso en la noche, un alejarse al destierro de las sombras, **aruntz-erbeste**

itzalera (AG); su mente se ha convertido en morada sin luz, **itzal-yauregian** (AG). Como la muerte física, es privación no sólo de luz y de sol sino privación total, **Gaberik gabëengaupean bai'ago** (AG). He aquí un nuevo símbolo de la muerte: el vacío. Así se halla el cestillo que la hija solía colmar de flores cada primavera, **zergatik gaur ain uts?...** (OT). La carencia es absoluta, no queda ni la palabra; únicamente el silencio, **uri ixil bat** (BI), ocupado en parte por unas lágrimas que no llegan a romper ese silencio, pues son lágrimas calladas, suaves, **beste iñon ez ainbat negarra dan emez!** (AG), **malko ixil bat** (BI), **negar ixilla** (BI). La muerte es distanciamiento, separación, alejarse, ausentarse definitivamente de la proximidad de los seres amados, **Amonatxo bat nun (...)/ aldegiña** (BI), **Yun baita, betiko / yun, aitaren poza!** (OT), y engendra dolor, **Ene! Gure biotzon / erdibitzea!** (XA), **Biotzean min dut, min etsia** (BI), amargura y llanto, **Seaska-aldean ama gaxoak / otoi-zegian, negarrez** (ZE), **Nekez arterañoan, / itotako negarra / lertzea!...** (XA), **Ari dut negarra...** (OT), **negar ixilla darion miña** (BI), etc.

El hecho de morir va ligado estrechamente al transcurso del tiempo que encamina, aproxima, inexorablemente hacia la muerte. Lizardi vive en profundidad este aspecto de la realidad nocturna de la existencia humana y no faltan huellas expresas de esta toma de conciencia dolorosa. Las esperanzas puestas por los padres en su hijo Xabiertxo han resultado frágiles, tanto que no han llegado a durar ni lo que una mariposa o una flor, seres ambos simbolizadores, en este contexto, de la brevedad del tiempo (XA). Las mariposas, creyéndose ilusamente en su delicada belleza cuasi-inmortales, **ilkor-ezik beren ustez** (OT), no son en realidad más que síntoma de la caducidad de la vida, de la inconsistencia quebradiza de las aspiraciones humanas. Con el correr del tiempo lo que era abundancia se ha convertido en escasez; el cesto repleto cada primavera gracias a la solicitud de la hija, se ha quedado vacío, confirmándose de esta forma que nada humano es

duradero y que la felicidad puede truncarse en el momento más inesperado.

El tiempo es ambivalente, acarrea vida y ocasiona muerte. Incoherentemente, con la llegada de la primavera, época de renovación vital, llega la muerte. Dramático contraste reflejado por doble partida en los poemas OT y BI. Es primavera, el cuco canta en el monte, y Bosque y Sombra se aman, pero el padre ha perdido a su hija. Con la venida de las golondrinas la abuela se ha marchado, ha muerto. El tiempo, aun en su desarrollo más favorable, lleva consigo siempre la muerte y su llegada es inevitable, como lo es para el pájaro la aparición del invierno tras el verano.

Para el ser humano el tiempo de la vida pasa muy rápidamente. Lizardi resume de esta forma las etapas de su tránsito por este mundo:

> **aurtzaroan yolasti, mutilletan ametz-bera;**
> **lan-izerdiak eta ondo-atsedena;**
> **ille-urdintze ta aguretzea; ta azkenik...,**
> **azkena.** (ZU)

La brevedad formal con que se recoge en rasgos certeros y condensados el proceso de la vida es significativa. Tres líneas son suficientes y cada una de las cinco etapas se compendia en un corto segmento. La sintaxis, yuxtaposición y estructura copulativa, unida a la simetría y al paralelismo, conduce la frase directamente, sin desviaciones, hacia el final, **azkena**, que no sólo es el final de la estrofa sino también el de la vida. El contexto corresponde a un contraste entre la duradera y firme existencia del árbol, **ainbat mende esku sendoaz idazten iardukan**, y la fugacidad del ser humano, expresada además perfectamente en el lexema "gorabera", **Azpian duk ikusi aren gorabera**, que, como ya hemos comentado, no solamente significa "vicisitud", traducción dada por Lizardi, sino que con precisión etimológica, "gora"-"bera", se

puede traducir por ascenso y descenso vital súbito. En su rapidez, el tiempo destruye lo que parecía firme y definitivamente hermoso. Oculta y calladamente, poco a poco pero sin detenerse,el tiempo, carcome mucho de lo que de válido y excelente hay en la realidad humana.

Si el tiempo conduce a la muerte, ésta a su vez supone el fin de las posibilidades que el tiempo ofrece; con ella se cierra el margen de vida disponible por el ser humano para la realización de sus proyectos. Ambos, tiempo y muerte, van de la mano. La muerte permite calibrar en su justa medida y en toda su crudeza la realidad del tiempo. En BI, la abuela difunta ha vivido casi un siglo, pero sus años luminosos, llenos de sol y alegría en su juventud, son años huidos, **urte urdin igesak!**. La vida viene a ser una cadena de días agradables y dolorosos, **Poz-oñaze-kateak**, sucesión vertiginosa de alegrías y penas, **gaur poz bier oñaze**, simbolizadas por la plata y el hierro, **noiz burni noiz zillar**, como metales que, respectivamente, connotan brillo y color apagado, valor y tosquedad, éxito gozoso y trabajo costoso, felicidad y sufrimiento.

1.2. ELEVACIÓN Y LUZ

Lizardi arranca de esta situación antropológica existencial. Su enfoque del ser humano es inicialmente negativo; la constatación primera y elemental es desalentadora. Además de carecer de la habilidad y adaptabilidad del pájaro (PA) y de actuar destructiva e ingratamente con la naturaleza (ZU), el hombre resulta que es mortal y se halla sujeto a la finitud temporal; se caracteriza por su fragilidad, decadencia, y por hallarse destinado a la muerte. Según veremos en el siguiente apartado, frente a esta categoría Anthropos, la

del Cosmos, se alzará como fundamentalmente positiva, invadida por la vida, y posibilitará una respuesta ejemplar a la cuestión de la muerte humana. Sin embargo, antes de situarse en la naturaleza, ya desde esta misma realidad antropológica, y sin sumirse en un pesimismo o escepticismo radicales, Lizardi busca una reconciliación del hombre con su destino, una solución al problema final, que pertenece a ambos regímenes del imaginario, el diurno y el nocturno.

En estos poemas, elaborados expresamente en torno a la existencia humana experimentada en su vertiente dolorosa y mortal, nuestro poeta recurre a esquemas dinámicos que si bien corresponden al régimen postural, diurno, heroico, en su desarrollo se efectúan de forma mitigada. Frente a la muerte no hallamos rebelión, lucha decidida, confrontación antitética, sino más bien, aunque vivos y sinceros, deseos y súplicas. La modalidad de conquista no se traduce en una actitud de revuelta sino en postura anhelante.

Dentro de este régimen diurno, abunda el esquema dinámico ascensional. La altura excelente, la elevación a un lugar encumbrado y magnífico, simbolizan la vida, la salvación y la superación de la finitud y de la muerte, manifestándose en la constelación imaginaria, "cumbre"-"cielo"-"estrella"-"castillo"-"vuelo"-"luz". Lizardi imagina, sueña, la cima de la montaña, "**mendi-gaña**", "**mendiaren gallurra**" (ME), como lugar sublime donde se vislumbran rasgos de inmortalidad y felicidad, y en el que frente a la oscuridad de la noche reina la claridad, **argiak ez beste** (ME). La cumbre es azul, es oro brillante entre nubes, y si, como hemos visto, la noche es el símbolo de la muerte, la luz de la cima lo es, antitéticamente, de la vida, y representa el alejamiento de lo radicalmente nocturno y de lo mortal. El cielo, en estos poemas, es otro lugar elevado asimilado a la luz y a la vida. En ZE, el cielo tiene una parte inferior visible desde la tierra y otra superior oculta; el azul visible brilla como el oro y

el niño moribundo desea contemplar la parte invisible, supuestamente más hermosa . Con la consecución de su deseo, **zeruko / goikia ikusi-bearrez**, logra la felicidad, expresada de nuevo a través de la altura excelente. Otro tanto sucede en XA, donde Xabiertxo, al morir, asciende en compañía de los ángeles al cielo, y en BI, en el que el poeta anhela que los años vividos por la abuela difunta le sirvan de garantía de salvación cuando camine por las colinas de lo alto, **lore-sorta bekizu / goi-muñoak zear!**

En el marco de este contexto, la imagen del castillo representa el lugar elevado y noble en el que se alberga la felicidad celestial. La cumbre de la montaña es un escalón que conduce a ese alcázar superior, **Goi-yauregiko malla? / Gotzonen urbilgo?...** (ME). Las estrellas, así mismo, connotan elevación y claridad, se encuentran asimiladas a la aspiración por la vida, y simbolizan esperanza. Los ojos de las estrellas sonríen al niño invitándole, atrayéndole, como la cumbre de la montaña al "yo" poético, hacia ellas, hacia la altura y la luz. Xabiertxo, muerto en la tierra, atraviesa el firmamento estrellado, **ortzi izartuan zear** (XA), capacitado con una nueva vida, y en la noche dolorosa del poeta se enciende una estrella, incitando a esperar que, tras su muerte, la abuela sobreviva, **Egun Aundirarte!...** (BI)

Estos puntos o espacios elevados son vistos por el sujeto poético desde su posición actual, desde este punto de miserias y pequeñeces en el que habita, **beeko txikerkerion / azkaia ba'legok** (ME), desde este valle de lágrimas, desde abajo, que contrasta con la altura y con las imaginadas excelencias de la cumbre, **ote-dituk or goitik / sumatzen bertago?...** (ME). El niño, también, ve el azul del cielo desde la tierra, **Beetik dakusagun urdiña** (ZE), y cuando el poeta dirige su mirada suplicante a Dios situado en la altura, **zu zeundela goian** (YA), lo hace de abajo arriba, **yo dizut begiz ortzia** (YA). La gloria corresponde al Señor en los cielos y la paz a

quienes aceptan su voluntad en la tierra (XA). Los pies de los que acompañan el féretro en el entierro de la abuela, **bizion oñok** (BI), el sonido de sus pasos, sitúan a los vivos sobre la tierra, sobre el suelo, caminando por esta vida de aquí abajo.

Pero la sintaxis del imaginario lizardiano correspondiente al régimen diurno de esta etapa poética, si bien no se manifiesta en una dinámica de rebelión antitética, tampoco se queda en una simple contemplación resignada de una vida inalcanzable figurada y localizada en lo alto. El esquema ascensional no se reduce a meras imágenes simbólicas de altura, sino que desencadena un movimiento espontáneo de deseo de elevación, una disposición que va acompañada del componente imaginario de "vuelo". En ME, el poeta se siente atraído intensamente por la cima, lugar próximo a los ángeles, y suplica que sea arrancado de este negro valle de lágrimas; su sueño, su ilusión, consiste en ser pájaro que vuele por encima de las cumbres inundadas de luz, **Ai, egaztia ba'nintz**. En ZE, se nos dice que el niño muerto subió al cielo, **semea igoa baitzun**, convirtiéndose en un nuevo compañero de los ángeles. También Xabiertxo se ha transformado en un ser celestial que atraviesa el firmamento impulsado por sus alas, **ego bigun arroek / bultzata!...** (XA), mientras su padre se reconforta animando a su propio corazón a levantarse, a adoptar una posición imaginaria enhiesta, **Yaiki, biotz autsia** (XA), gesto connotador de renovación vital. En BI, brota el deseo de que el espíritu alcance la altura en que reside la esperanza de la vida,"**Bezak gogoa goien / i bezin ariña / ta bezat nik nerea**","**Goruntz egik, biotza**", lugar al que se llega imaginariamente mediante la acción de vuelo, **egatzeko diña**. Aunque ya dentro de otro régimen imaginario y en el ámbito de la vida de la lengua, hallaremos una operación semejante en el poema EU, al final del cual el poeta desea ascender hacia el cielo, en busca de las estrellas azules, tratando de descubrir nuevos temas y mundos para el euskara.

El impulso ascensional va acompañado de separación y purificación, esquemas diairéticos de Durand. Situarse en la cumbre o en el cielo, alcanzar el castillo o las estrellas, subir el escalón de la montaña o volar de este mundo hacia el otro elevado , conlleva alejamiento y requiere una operación de purificación, expresada ya en la petición dirigida por el poeta a Dios en favor de su amigo, **barkatu zaiozu zizukean zorra** (AG). La imagen del ángel, la inocencia e ingenuidad del niño, la levedad del cuerpo difunto de la abuela, así como su vida, figurada,en el deseo del poeta,por un ramo de flores, garantía de justicia personal; el alma limpia representada por el blanco vestido que se ha manchado con el barro del pecado, pero que, gracias a la inagotable misericordia divina, ha recuperado su integridad; la luz azul del cielo y de la cima de la montaña, todas,simbolizan la purificación necesaria para elevarse hacia la vida que brilla en la altura.

1.3. INVERSIÓN DE LA NOCTURNIDAD Y REPLIEGUE A ESPACIOS PROTEGIDOS

Ascensión, alejamiento y purificación son los procesos que constituyen la respuesta primigenia dada por Lizardi a su encuentro con la muerte. Con estos esquemas pertenecientes al régimen diurno de lo imaginario se entrecruzan otros correspondientes al régimen nocturno en su dominante o fase digestivo-mística, y que brotan de la pulsión de vida del Eros que busca la inversión de la decadencia y de la muerte en el refugio confortable, en la blanda intimidad. Lizardi, además de desear esa elevación al lugar luminoso en el que domina la vida, **ezin-itzal-Argiruntz** (BI), intenta invertir el sentido radicalmente negativo de los elementos nocturnos, trata de suavizar la aspereza de la muerte y sustraerse

al tiempo en una actitud de repliegue.

La eufemización e inversión son los esquemas dinámicos más activos. Gracias a la ambivalencia, el poeta descubre en los componentes nocturnos del imaginario un sentido positivo; halla una señal de claridad en la oscuridad, ve un lado bueno o favorable en lo nocivo. La noche en que muere el niño que desea ver el lado oculto del cielo se reviste de connotaciones luminosas; la nocturnidad pierde su aspecto sobrecogedor, se vuelve tranquila y serena, **ortzi zabala / bare-ozkarbi zegoen** (ZE), y las estrellas sonríen al pequeño moribundo. En la negra noche del poeta que asiste al sepelio de la abuela, se enciende una pequeña estrella de esperanza, **ordun, ixar bat biztu / du nere gau beltzak** (BI). En el vacío del cestillo sin flores, aparece en forma de ilusión una flor, **mardul, eze, beti** (OT), que repara en cierto modo el dolor que la ausencia del ser querido ha producido en el padre. El mismo adjetivo "zaar", como ya indicamos en el léxico, si bien en algunos contextos contribuye a recalcar el paso del tiempo, **Egun zaarrak yoan** (BI), en otros adquiere sentido de nobleza y afectividad, **Yainko zaarrari oro / baranoan egatu / zaizkio** (XA).

Este proceso de eufemización se descubre, sobre todo, en el tratamiento literario del hecho mismo de la muerte. Lizardi no evita totalmente los términos que designan directamente el momento del morir, el verbo "il" y el sustantivo "eriotza"; pero, si exceptuamos el poema AL, perteneciente a esta etapa mas no referido propiamente a la muerte del ser humano, en las composiciones de las que nos estamos ocupando, a pesar de abordar la realidad de la muerte, se muestra remiso en denominarla de modo expreso. En su lugar utiliza enunciados eufémicos, perífrasis o alusiones que atenúan su rigor.

En el largo poema XA, como menciones directas del morir, sólo aparecen "**Ez il, ez, / arren, txikia!**", "**biziok eta illok**" y el título "Xabiertxo'ren eriotza"; fuera de ellas la presentación de la muerte se efectúa de forma indirecta. Lizardi recurre a la imagen del distanciamiento y del dormir, del sueño. Morirse significa alejarse, irse del lado de los seres queridos, **Ez yoan, gure poza**; estar muerto es quedarse dormido, sumido en un sueño que el ruido difícilmente puede interrumpir, **lotan dezute, bañan / otsak astindugaitza / du loa...** La muerte viene a ser un cambio de situación vital, un paso de un estado de vida a otro. Los ángeles enviados por Dios a la tierra acogen al niño en la cuna y se lo llevan como compañero al cielo. En este sentido se deben interpretar las estrofas 4, 5 y 6, la 16 y 17, y la 32, 34, y 35, de modo que la muerte de Xabiertxo no es más que el cumplimiento del deseo del Señor, quien en la Nochebuena precisa de mayor número de ángeles que canten y celebren al Dios que nace en Belén, seres que habitan en un mundo de beatitud, connotada por expresiones como "**Yaunaren baratzako / iturrietan / murgildu**", "**urrezko / txilibitoak / aoratu**", o "**egairaulka pozaren / pozean**". Con este fin, Dios, en el cielo, invita a sus ángeles a descender a la tierra para que, una vez en ella, se acerquen a la cuna del niño escogido, le acaricien en la mejilla y tomándole de la mano se lo lleven consigo como nuevo compañero.

De esta forma se enlazan los tres núcleos estróficos antes mencionados, y por medio de ellos los tres planos en que tiene lugar la acción del poema: la escena del cielo, el instante de la muerte del niño en la cuna y el momento posterior, en Belén. Las reacciones experimentadas por Xabiertxo,

Itxon! Ustez, arnasa
baretu zaio:
parre-antx gozo batek
ezpaintxoak argitu
dizkio...

- Iñoren itz emeak
entzuten ago,
geldi-geldirik eta
bular eztian baño
pozago?...

corresponden a la misión que los ángeles han recibido en el cielo: se acercan al niño, toman contacto con él y en ese momento el pequeño reacciona dulcemente, da muestras de felicidad, expresado en los términos "**baretu**", "**gozo**", "**argitu**", "**emeak**", "**eztian**", "**pozago**". El tercer grupo de estrofas mencionado viene a confirmar el proceso. Xabiertxo, dormido en la cuna, se ha marchado con los ángeles y ahora vuela a través del cielo estrellado, en Belén, cantando y tocando en honor de Dios hecho niño. La muerte de Xabiertxo, por lo tanto, no se expresa en términos de desaparición o corrupción, sino suavemente, como transformación imaginaria en ángel celestial.

En el poema ZE hallamos un proceso semejante. Lizardi no inserta ni el lexema "il" ni "eriotza". La muerte del niño se presenta eufémicamente como un subir, **semea igoa baitzun**, y el hecho de estar muerto como un tener los ojos cerrados a este lado del cielo, **begia itxirik zeukan aurtxoak/ zeru-azpia ikusteko**. Los ángeles han pedido a Dios un nuevo compañero y el pequeño, aquí también, ha marchado al cielo convirtiéndose en uno de ellos. Tampoco en OT ni en BI se menciona en ningún momento a la muerte directamente; la referencia se realiza siempre de modo eufémico o velado. De nuevo, el morir se plantea no como una desaparición, sino en forma de alejamiento, de marcharse a otro lugar, **Yun baita, betiko / yun, aitaren poza!** (OT), **enarak / etorri-garaiez aldegiña** (BI), o se manifiesta a través de los efectos que la acompañan, endurecimiento del cuerpo y apagarse de los ojos,

Beso biguin aiek
gogortu baitziran,

ta itzali begiek
gau etengabean!... (OT)

El poema ZU pertenece al conjunto de la naturaleza, pero en la estrofa citada un poco más arriba, al reunir condensadamente, en tres líneas, las cinco etapas claves de la vida del ser humano, la última, el morir, que cierra a la vez el proceso vital y la estrofa, se designa también por medio de un término oblicuo, **ta azkenik..., azkena.**

El esquema de la eufemización alcanza el nivel de verdadera inversión del componente imaginario nocturno en el poema OI. De esta descripción-narración en tono jocoso, salpicado de toques irónicos, sobre el cálido bienestar y descanso placentero hallado por el poeta en la cama en una noche de crudo invierno, aquí, en particular, nos interesa el sueño recogido en las estrofas dieciséis y diecisiete. Dentro del poema, la función de este sueño, a la vez dulce e insólito, no es otra que la de acentuar la sensación de deleite y satisfacción, pero su breve narración contiene elementos que son significativos dentro de este régimen nocturno del imaginario.

El sueño del sujeto poético se distribuye en cuatro segmentos, dos en cada estrofa, unidos por la conjunción copulativa "ta", y en cada uno de ellos advertimos una clara inversión de los elementos simbólicos nocturnos radicales. Cada figuración de la muerte sufre un vuelco total. El poeta muere, pero la causa de su muerte no es sombría o dolorosa, sino agradable, la risa de un hada. Las exequias no se las cantan voces desgarradas y fúnebres, sino doscientas mil flores. El lugar en el que le entierran no es un hueco lóbrego abierto en la tierra, sino un dulce panal de miel, sepulcro sabroso que él acaba comiéndose tranquilamente. En este último acto llegamos ya a lo que Durand denomina "euphémisation de l'avalage", consistente en la alteración del contenido

simbólico del acto digestivo de devorar o engullir, manifestada en el esquema de "l'avaleur avalé" (1), del devorador devorado. En OI no se recurre al símbolo típico del pez, pero, de modo semejante, aquél que estaba destinado a engullir al otro, el sepulcro debía ingerir y consumir al poeta, acaba siendo engullido por éste. Se trata del proceso de redoblamiento manifestado por la doble negación, definida por Durand como procedimiento consistente esencialmente en que

> "par du négatif on reconstitue du positif, par une negation ou un acte négatif on détruit l'effet d'une première négativité" (2).

Invirtiendo los elementos, negando la nocturnidad, la negatividad de la muerte y de sus símbolos, el funeral, el entierro, la tumba, se restablece el sentido positivo, se afronta la muerte en su propio terreno y se halla una respuesta o salida de emergencia al conflicto.

Es decir, ante el tiempo y la muerte, tanto en la modalidad de estructuración dinámica diurno-postural como en la nocturno-digestiva, tanto en el proceso de elevación-separación como en el de eufemización-inversión, Lizardi, adopta una actitud de protección ante el paso del tiempo, consistente en la búsqueda de espacios privilegiados, resguardados, al abrigo del devenir temporal. Ya señala Burgos que mientras la escritura de la aceptación desviada o de estratagema, tercera postura dinámica fundamental, trata de usar el tiempo y su acción en propio provecho, las dos primeras, la de revuelta y la de repliegue, tienen en común el hecho de ser

> "deux qui organisent un espace à l'abri du temps chronologique et de la dégradation qu'il opère, l'une en s'efforçant d'immobiliser le temps, l'autre en s'efforçant de s'y soustraire." (3)

---

(1) Cf. G. Durand, op. cit., pp. 233-247.

(2) Ibidem, p. 230.

(3) J. Burgos, op. cit. p. 126.

En los poemas ME, ZE, XA, AG y BI hallamos búsqueda de espacios como la altura, la cima, el cielo, en los que el tiempo queda en suspenso y el ser humano consigue eludir su labor de desgaste. La cumbre de la montaña simboliza el lugar apartado, protegido, en el que acaso el tiempo se ha detenido, ha perdido su fuerza destructora, **Egiz duk arnaskai bat / ezilkortzen duna?...** (ME), y el sujeto poético cree sentirse seguro y lejos de la muerte. El cielo, de forma semejante, es otro espacio en el que el ser humano se halla al amparo del riesgo de extinción. En la escritura de estos poemas, el cielo viene simbolizado por expresiones como **Argi-Aberrian** (AG), en donde el poeta espera ver y abrazar a su amigo, ya en posesión de sus facultades mentales; **goi-muñoak** (BI), donde la abuela verá prolongada su vida; y, sobre todo, en **ezin-itzal-Argiruntz** (BI), enunciación clara de que en ese lugar privilegiado la luz vital, lejos de desaparecer, permanece perpetuamente.

En la escritura eufémica también hallamos imágenes orientadas hacia la constitución de espacios retirados y protegidos. Pero a diferencia del régimen diurno-postural, en la dinámica digestiva, y en la línea de símbolos arquetípicos como el del vientre, prima la intimidad, la blandura, la calidez y el reposo. En los poemas OI, ZE, XA, OT y BI, aparecen elementos del imaginario que connotan un proceso de interiorización, de penetración, hacia una posición íntima en la que el poeta descubre una razón de esperanza o encuentra un refugio ante los rigores de la vida cotidiana. En OT, la imagen del vientre, más que como centro profundo confortable, funciona a modo de origen entrañable de la vida, ya que es en el seno del cestillo, expresado también como fondo en el verso **lore bat, ondoan**, donde brota la flor que permite mantener la esperanza del padre solitario, **Ez ote bederen, / loreño bat aaztu / zure sabelean.** El recuerdo representa otro territorio íntimo por medio del cual cabe exorcizar la acción funesta del tiempo; esa flor surgida en el vientre hondo del

cestillo es la flor del recuerdo de la hija que aunque extinguida, vive así en el espacio existencial de la memoria personal, **Oroitzezko lore, / laztan biotzeko** (OT).

El corazón es, igualmente, un lugar de cobijo frente a la muerte. Transformado en nido de esperanza, **Noizbait itxaro-kabi / biur dan biotzak** (BI), imagen de plácida suavidad y albergue vital, es en él donde se concentra el dolor, **Biotzean min dut** (BI), pero es también en él donde reside la capacidad de reacción contra la tentación de la desesperación. El corazón de la madre es el punto de apoyo íntimo y cálido del niño moribundo, **amaren biotz-alboan** (ZE).

La cuna participa de la ambivalencia característica de numerosos elementos del imaginario. En ZE y XA, es a la vez recinto acogedor en donde se instala la vida recién nacida y espacio en el que la muerte se hace presente. El poeta podía haber agudizado esta paradoja por la que el lugar de la vida se hace lugar de muerte, activando el aspecto radicalmente nocturno del hecho; sin embargo, lo que hace es utilizar la cuna como factor mitigador y dulcificador. La cuna, en el contexto de ZE y XA, connota preferentemente sentidos afectivos, íntimos, que contribuyen a resaltar el valor de la vida en el instante mismo de la muerte. Es a ella a donde descienden los ángeles con la misión de llevar al niño a una nueva vida imperecedera. En OI, con la muerte presente eufémicamente en el ya mencionado sueño, la cama, objeto central del poema, se configura como nueva entidad espacial en la que el poeta intenta olvidar el paso del tiempo. Frente al frío, la lluvia, el viento y el granizo de fuera, la blandura, **maindire leun artean**, el grato calor, la protección que ofrece el lecho, invitan a sumergirse en él, "**Sartu ditzadan leenen**", "**yo dezadan murkil**", "**Orra barruan**". En este proceso de interiorización , de penetración hacia el fondo, el poeta pretende resguardarse no sólo de la inclemencia del tiempo atmosférico sino, sobre todo, del transcurso del tiempo físi-

co. Así, la estrofa

Biar?... Gogapen txarrok
urrun! Egun banari
gau bat darraikio
egiñaz atsartzeko,
ez eginkizunarren,
orde, kezkatzeko. (OI)

La constelación imaginaria "altura"-"cumbre"-"colina"-"cielo", por un lado, y, por otro, la más extensa "vientre"-"recuerdo"-"nido"-"cestillo"-"corazón"-"cuna"-"cama", esta segunda estrechamente relacionada con la isotopía de dulzura gozosa, recogida en el nivel léxico, manifiestan que Lizardi, en este primer ciclo de su poemario, responde al dolor suscitado por la finitud y la mortalidad llevando al ser humano a ocupar espacios elevados privilegiados y a retirarse o resguardarse en refugios acogedores.

1.4. EL POEMA "BIOTZEAN MIN DUT"

Entre los poemas pertenecientes a este ciclo de la muerte y vida del ser humano, BI, "Biotzean min dut", es el más representativo y literariamente el más logrado. A él y a sus elementos nos hemos referido ya en numerosas ocasiones, en particular en el capítulo dedicado al ritmo y a la versificación; ahora lo analizamos en su abierta unidad, integrando sus componentes nucleares en una lectura interpretativa coherente y global de extensión y pormenorización proporcionadas a los límites y naturaleza de nuestro estudio.

En esta elegía, "Illeta-eresi", Lizardi recoge varias de las escenas reales vividas durante el entierro de su

abuela; combina y entrelaza la narración de los momentos transcurridos, la descripción de los lugares y situaciones observados, y la expresión de las sensaciones, sentimientos y reflexiones experimentadas a lo largo del acto fúnebre. Aunque los hechos reales son relevantes, hasta el punto de que han merecido ser seleccionados como materia poética, el título del poema, así como su configuración general y el enfoque dominante, demuestran que lo primordial en él es la manifestación de los sentimientos dolorosos del poeta. A la función referencial se sobrepone la función expresiva.

El poema está compuesto según una estructura encuadrada distribuida en dos conjuntos estróficos, A y B, de extensión desigual. Dos estrofas, la primera, A1, y la última, A2, que contienen las constataciones principales, es decir, que la abuela se ha marchado y que el poeta siente un dolor callado en su corazón, forman el marco dentro del cual las restantes, B1, B2, B3, ... y B10, recogen de forma lineal el desarrollo del sepelio. La división entre estos dos grupos, uno breve y constatativo, otro extenso y narrativo-descriptivo, ha quedado señalada gráficamente por los asteriscos o signos en forma de pequeñas estrellas que el mismo poeta ha intercalado entre las estrofas A1 y A2 y, respectivamente, las estrofas primera y última del conjunto B. La disposición de metro y rima confirma esta división, ya que las estrofas del conjunto B se configuran según estructuras distintas a las del conjunto A, ordenadas, éstas, según el esquema 10-10A-10-10A.

A su vez, en el conjunto B pueden distinguirse, según el lugar en que acontece la escena, cuatro momentos : el poeta marcha con el cortejo fúnebre a través de las calles hacia la iglesia (estrofas B1 a B5), penetra en ella para asistir a la celebración del funeral (estrofas B6 a B8), vuelve a caminar ahora en dirección al cementerio (estrofa B9) y, ya llegado a él, se despide del cuerpo difunto (estro-

fa B10 a,b,c). Esta distribución interna se halla, aquí también, marcada gráficamente, no ya por medio de asteriscos, sino por doble hilera de puntos que separan entre sí los cuatro momentos señalados. Esta estructura queda confirmada además por las cortas estrofas de tres líneas que a modo de estribillo alternan con las estrofas de siete y seis sílabas portadoras del hilo narrativo. Al caminar del cortejo fúnebre (B1 a B5), se une el ritmo del estribillo referido al sonido de los pasos de los acompañantes, **bizion oñok**; con la escena del funeral, el cortejo inmóvil en la iglesia (B6 a B8), se combina el estribillo transformado en onomatopeya de los latidos del corazón, **enegan, biotz**; al reanudarse la marcha (B9), vuelve a destacarse el resonar de los pasos; al detenerse definitivamente en el cementerio (B10), se perciben de nuevo las palpitaciones del corazón, **yauzika, biotz.**

Por lo tanto, en el conjunto B hallamos dos tipos de estrofa: el estribillo 1A-1A-5A, reiterado once veces, y la estrofa perteneciente al "molde txikia", pero únicamente con dos rimas, 7-6-7-6A-7-6-7-6A, que se repite nueve veces para al final descomponerse en una serie de catorce versos, distribuidos por el mencionado estribillo en cuatro-seis-cuatro líneas enlazadas por rimas y aliteraciones: 7-6A-7-6A - Estribillo - 7-6B-7-6C-7-6B - Estribillo - 7-6C-7-6C. La rima, como se ve, engarza los dos últimos grupos; la aliteración vertical establece, por ejemplo, la continuidad entre el primero y el segundo:

dut musu ximELA
(...)
ba'lirau bezELA
(...)
ordun, ixar bat biztu
du nere gau belTZAK

El poema tiene una estructura encuadrada que, reducida a esquema, viene a ser la siguiente:

Estrofas	Estribillo	Medida	Lugar	Contenido
A1		10		constatativo
B1-B5		7-6	calle	narrativo-descriptivo-expresivo
	oñok	1-1-5		
B6-B8		7-6	iglesia	"
	biotz	1-1-5		
B9		7-6	calle	"
	oñok	1-1-5		
B10		7-6	cementerio	"
	biotz	1-1-5		
A2		10		constatativo

El poema se halla enunciado básicamente en tiempo presente y en aspecto imperfecto puntual. El tiempo de los hechos contenidos en el enunciado y el tiempo de la enunciación van a la par. Gracias a esta construcción da la impresión de que el poeta expresa sus frases poéticas en el mismo instante en el que está ocurriendo el entierro de la abuela; en su escritura recupera y revive intensamente los auténticos momentos y sentimientos. El sepelio y las reacciones experimentadas se encuentran perennemente actualizados en los versos del poema; lo que sucedió ya hace tiempo se hace presente en el momento de la lectura.

Partiendo de este enfoque actualizador, la estrofa A1 abre el poema a modo de marco afirmativo inicial. Antes de referir el desarrollo del entierro, Lizardi manifiesta su situación anímica interior y la razón de la misma: siente dolor en su corazón porque la abuela que tenía se ha marchado. El sufrimiento del poeta se expresa por medio de la reiteración del lexema "min" en tres segmentos construidos en aposición sucesiva. La escueta afirmación contenida en el primero, **Biotzean min dut**, introduce ya de entrada dos elementos relevantes. La primera palabra de la estrofa, y del poema, **Biotzean**, revela que penetramos en un poema en el que los sentimientos del corazón desbordan e informan las sensaciones percibidas por ojos y oídos. Las tristes escenas del recorrido, captadas por la vista, los sonidos de los pasos y los latidos del corazón, escuchados por sus oídos, repercuten en el interior del sujeto y originan emociones profundas. Este es uno de los poemas que le han nacido muy en el corazón. Por otra parte, ya desde el verso inicial, se introduce la primera persona como sujeto enunciador clave. El poema, por lo tanto, reúne las experiencias y sentimientos vividos en presente por el corazón de un "yo" poético, expresión adecuada de Lizardi.

Los mencionados tres segmentos que se van complementando en aposición, manifiestan un dolor auténtico pero contenido, resignado y no exteriorizado más que en un llanto silencioso. La segunda afirmación no puede ser tampoco más concisa, **Amonatxo bat nun**. La abuela que le quedaba al poeta se ha marchado en el tiempo de la llegada de las golondrinas. El contraste entre el venir de los pájaros, **etorri-garaiez**, y el irse de la abuela, **aldegiña**, referencia mitigada a su muerte, así como el movimiento frástico, aunque no propiamente encabalgamiento,

(...) gaur, enarak
etorri-garaiez, aldegiña

por el que la construcción sintáctica va paralela al movimiento de acercamiento de las aves, contribuye a la expresividad de la aseveración. El tipo de estrofa, de medida larga, distendida, se corresponde al tono, mezcla de calma y de pesadumbre, de las frases.

Tras este inicio constatativo y radicalmente nocturno, el poeta se adentra en el cuerpo del poema; da paso al relato de los acontecimientos y adopta para ello una estructura estrófica más ligera. La primera parte, constituida por las estrofas B1 a B5, el recorrido del cortejo fúnebre desde la casa de la difunta hasta la iglesia, contiene elementos descriptivo-narrativos y, sobre todo, sentimientos, reflexiones y deseos del propio poeta. La estrofa B1 muestra al grupo del cortejo, inmóvil, esperando a ponerse en marcha, y describe en breves pinceladas yuxtapuestas el entorno circundante, caracterizado por el vacío de luz y alegría, y por la presencia de matices desgarrados. La negrura de los lienzos tendidos en las ventanas en señal de duelo, expresada diciendo que no tienen sol, **Eguzkirik ez dute**; la falta de alegría en la calle, simbolizada por la ausencia de juegos infantiles bulliciosos; los flecos rasgados que se advierten en las nubes y el rugido que llega del mar cercano, son, todas, señales de que la naturaleza parece también asociarse a la tristeza del acontecimiento, y se acumulan en estructuras sintácticas paralelas. El ambiente inicial es, por lo tanto, enteramente negativo, deprimente, nocturno. La muerte conlleva tinieblas, desgarro y dolor. El poema, sin embargo, no ha hecho más que comenzar; el cortejo, y en él el poeta, tiene por delante un camino por recorrer. A medida que se suceden los versos, la comitiva avanza y el poeta, inserto en este proceso itinerante progresivo, va descubriendo motivos de esperanza que aligeran la pena de su corazón.

La puesta en movimiento del grupo de gente inmóvil se expresa por medio del conocido estribillo

Ots!
ots!
bizion oñok...

Analizada ya su estructura en el capítulo primero, nos limitamos a indicar que, en esta primera parte, mientras el cortejo camina, el estribillo reproduce en forma de onomatopeya el sonido de los pasos, pasos uniformes, lentos y cadenciosos; se reitera cinco veces sin gradación alguna, como contrapunto a las estrofas principales , mostrando que la marcha continúa con pasos ininterrumpidos.

La estrofa descriptivo-narrativa B2, en su primera mitad, esboza elípticamente la distribución de los acompañantes en la comitiva:

Errezka bi gizonek
argizai oriak;
gorputza lau billobok;
atzetik andreak.

En el sintagma **lau billobok**, plural de proximidad, descubrimos que el "yo" sujeto participa activamente en el entierro como portador del féretro, en una posición muy cercana al cuerpo difunto de la abuela. A partir de esta contigüidad privilegiada, y desde la segunda mitad de esta estrofa hasta el final de esta primera parte, el poeta parece abstraerse de las circunstancias del entierro, cuya marcha sigue patentizada en el resonar de los pasos, y en breves monólogos o apóstrofes dirigidos a su abuela pasa a expresar sentimientos, deseos y reflexiones. El apóstrofe, diálogo no desarrollado, del "yo" al "tú", se extiende por todo el poema. La presencia de la primera persona, descubierta ya en la estrofa A1, se confirma en este momento con **ene lor arin au** y **ta bezat nik nerea** ; el "tú" de la abuela,como sujeto al que se dirigen los apóstrofes, aparece ya en B1, **gaur zure kalean**, y ahora

con **zure aur-yolasak** y **lore-sorta bekizu**. Mientras el cortejo prosigue su marcha, entre nieto y abuela se desarrolla una relación afectiva.

El poeta camina sosteniendo en sus brazos el cuerpo ligero de la abuela y, apoyado en esta sensación física, en forma de amarga paradoja, estrofa B2, manifiesta que aunque sus brazos no se fatigan con un peso tan leve, el corazón, sin embargo, sí que se cansa; carga tan poco pesada es para él, afectivamente, grave y extenuante. La paradoja se cimenta en una doble antítesis,

lor arin - larria
ez lan arren - nekeak

Las tres estrofas B3, B4 y B5 se configuran de modo semejante: una constatación expresiva más o menos extensa que desemboca en la formulación de un deseo. En B3, la constatación inicial viene a prolongar la sensación de ligereza resaltada en B2. Nueva paradoja: un cuerpo que ha vivido casi un siglo y, sin embargo, tan leve. Dirigiéndose en forma alocutiva y en vocativo afectivo a ese cuerpo, **gorputz xaar**, el poeta desea vivamente que también el espíritu de la fallecida goce de esa levedad, para que pueda ascender sin dificultad a lo alto, a la luz inextinguible, **ezin-itzal-Argiruntz**, a la que él, así mismo, ansía volar en espíritu cuando sea llamado al sonar su hora. En B4, se establece una antítesis temporal y anímica según la cual antes, hace ochenta años, las calles que ahora recorre el cortejo fúnebre se veían alegradas por el sol y por los juegos de la abuela, entonces niña, pero hoy hasta sus mismas piedras, personificación expresionista intensa, se hallan tristes:

Orain larogei urte - Gaur
eguzkiak - arriak (...) itzal
zure aur-yolasak /
alaitzen - kale poz-gabeok

El deseo del poeta sería volver a ver y recuperar aquellos años azules, luminosos y radiantes, escapados para siempre. La estrofa B5, que cierra esta primera parte, se abre con una visión realista, expresada en imágenes, de lo que es la vida del ser humano: cadena, sucesión continua, de días viejos que pasan y de nuevos que llegan, en la que se mezclan, hoy, alegrías y, mañana, sufrimientos; cadena forjada unas veces en hierro, dureza y aspereza de la vida, otras en plata, gracia y satisfacción. La enunciación se efectúa de nuevo según estructuras antitéticas y simétricas :

zaarrak yoan - berriak etorri
gaur poz - biar oñaze
noiz burni - noiz zillar

En apóstrofe optativo, el nieto desea a la abuela que esa cadena de la vida, los años transcurridos en la tierra, le sirvan de mérito a presentar, **lore-sorta**, que en cierto modo le garanticen o le abran las puertas de una nueva vida sin fin.

Hasta aquí, Lizardi presenta el paso del tiempo y la muerte principalmente en su aspecto radicalmente nocturno. Los días pasan, a la alegría sucede el sufrimiento, y los años felices se difuminan en un pasado irrecuperable. Por la antítesis establecida entre las estrofas B1 y B4, vemos que el entorno que rodea a la muerte está desprovisto de sol y de juegos infantiles que antes iluminaban y recreaban la vida; faltan la luz y el azul, y destacan el negro de los lienzos y el amarillo de las velas. El peso de la muerte abruma de dolor, resignación y cansancio el corazón del poeta. Mientras tanto, los vivos caminan en comitiva fúnebre anunciando que también ellos avanzan en dirección a una muerte más o menos próxima. A pesar de todo, se esboza ya una actitud dinámica de respuesta frente a esta realidad nocturna, a través de elementos diurnos y de una leve eufemizacion de lo tenebroso. La visión de la muerte como un irse, no como una des-

trucción, así como la creencia en la existencia de un espíritu que sobrevive a la muerte del cuerpo y al que se desea se eleve en vuelo para alcanzar la Luz sin fin, las colinas de lo alto, son evidentes. Además, una vida justa en este mundo puede valer como prenda de nueva vida.

Las dos partes siguientes, estrofas B6 a B8, y B9, ahondan en los aspectos nocturnos de la muerte. Se interrumpe el ruido de los pasos y el cortejo penetra en la iglesia para asistir a la celebración del funeral. De nuevo, junto a unos pocos datos referentes al acto, colocación del féretro a la puerta, entrada en el templo poblado de múltiples luces y la última misa, abundan las reacciones y sentimientos experimentados por el"yo", cuyo protagonismo pasa a primer plano. En la estrofa B6, el poeta nos transmite el profundo aturdimiento que invade su ánimo. Es tal su consternación que actúa casi como un autómata: no se da cuenta de dónde deja el ataúd, es empujado por los demás acompañantes al interior de la iglesia, donde penetra como un ebrio, nublados los ojos y tambaleándose. Todas las expresiones, "**Al-dakit nun!**", "**Bultza naute**", "**ordia-antzo**", "**begi-lauso ta urgun**", son muestra de la desorientación originada por el dolor que va en aumento durante el funeral. En nuevo y extenso apóstrofe, estrofa B7, abierto por un vocativo afectivo, **Amonatxo!**, se lamenta e inquieta por el estado de soledad y desamparo en que se encuentra la abuela . La ubicación del féretro a la entrada del templo es motivo para que el poeta resalte la soledad en que se encuentra el cuerpo, frío y yerto. A esta constatación dolorosa se añade una interrogación apelativa por medio de la cual pregunta a la abuela sobre la realidad de una sospecha o impresión que invade su imaginación y sensiblidad: para Lizardi, un viento cruel, despiadado, gélido, está penetrando, como en noche de invierno, a través de las tablas del ataúd, endureciendo, volviendo rígido el cuerpo de la abuela.

Con estos pensamientos y conmociones, la turbación sentida al penetrar en la iglesia alcanza niveles de desvarío y alteración anímica en la que el"yo" protagonista casi pierde el control de su persona: los ojos enloquecen y giran desorientados, y una danza confusa invade su imaginación. Todos los componentes, por lo tanto, la soledad, rigidez y desamparo de la abuela difunta, el desconcierto, congoja y confusión del nieto, adjetivos como **"otz ta gogor"**, **"ero"**, **"naasi"**, y los recursos imaginarios **"negu-gaua iduri"**, **"aize erruki-eza"**, **"uluka"**, reafirman la vertiente nocturna de la muerte. En esta escena del funeral, únicamente al final de la estrofa A8 aparece un intento por superar la situación y lograr la calma, nuevamente recurriendo a lo alto, por medio de la oración. Con todo, para ello se requiere silencio interior, pero, en este momento, no parece fácil de conseguir.

Otros elementos poéticos contribuyen también a esta agudización de los sentimientos de dolor y deseo. Abundan las exclamaciones, y los sonidos recogidos en el estribillo se han interiorizado: los versos antes reproducían los pasos de los caminantes y ahora las palpitaciones del corazón, **enegan, biotz**, que late cada vez con más fuerza, presionado por las emociones. Los ritmos métrico y sintáctico van, en estas dos primeras partes, normalmente, ligados y domina la distribución de dos líneas por frase, llegando el ajuste hasta seis líneas en B3 y a la estrofa completa en B5. Pero los desacuerdos van progresivamente en aumento. En la primera parte, el verso queda sintácticamente truncado en una sola ocasión, estrofa B4, y no falta el uso del encabalgamiento, aunque debilitado por la distancia versal,

eguzkiak zitun ta
zure aur-yolasak
alaitzen. Gaur, arriak
ere baitira itzal...

En esta segunda parte, la frase abarca a lo más cuatro líneas y son dos los cortes de verso:

Gorputza laga dugu
nunbait. AL-dakit nun!

Amonatxo! Bakarrik
zagoku atean

En la tercera parte, estrofa B9, el desajuste entre ritmo métrico y sintáctico es aun mayor. Los tres primeros segmentos de los cuatro en que se divide la estrofa condensan y enlazan otros tantos momentos diferentes y sucesivos del entierro: el funeral, el cortejo en marcha y la llegada al cementerio. Tras la efusión sentimental manifestada en las estrofas anteriores, estos versos narrativos, concisos y casi meramente referenciales, suponen un momento de calma tensa en el poema y el corazón del protagonista. El "yo" del poeta se oculta por un momento y la emoción contenida no se exterioriza ahora en exclamaciones o expresiones afectivas intensas, sino en la ruptura rítmica, ya que ninguno de los tres segmentos se ajusta a la línea:

Ordu bete luzea
igaro zan. Noizbait,
berriro lor illauna
besoek... Urrena,
muño baten gañean
uri ixil bat arki...

El primer segmento destaca lo largo, **luzea**, y por ello doloroso,que ha resultado el funeral. En el segundo, la comitiva se pone de nuevo en marcha y, recuperando la sensación experimentada en B2 y B3, el poeta vuelve a tomar la carga ligera en sus brazos. Finalmente, el cortejo llega al cementerio. El cuarto segmento de la estrofa,

Poz-oñaze-kateak
eman dik etena.

también por medio de una referencia a una estrofa precedente, la B5, señala ásperamente que la cadena de la vida formada por alegrías y dolores tiene aquí, en la ciudad silenciosa, su final. Aquí se interrumpe definitivamente, nocturnamente, la vida de esta tierra. La posición métrico-sintáctica de **etena**, que coincide expresamente con el corte final de la estrofa, contribuye a resaltar esta ruptura vital. En **etena** se interrumpe a la vez la estrofa y la vida. Configuración métrico-sintáctica y valor léxico-semántico se entrecruzan y acumulan al servicio del sentido total del poema.

El sonido de los latidos del corazón ha quedado amortiguado por el de los pasos de los acompañantes por poco tiempo. En la última parte del cuerpo central del poema, B10, una vez ya en el cementerio, en el momento de la despedida final, los sentimientos afectivos irrumpen con vehemencia y la primera persona recupera su voz directa. Al levantar la tapa del ataúd, el poeta descubre el rostro ajado de la abuela, sonriente, como si estuviera viva. Esta visión conmueve hondamente su corazón. Rítmicamente, el esquema estrófico utilizado hasta aquí se disloca; ya no es la línea la que se escinde, sino la estrofa entera. El conjunto se compone de catorce versos divididos simétricamente por la inserción del estribillo tras los cuatro primeros y antes de los cuatro últimos, quedando en medio las seis líneas restantes. El poeta no puede contener su emoción y la efusión anímica interrumpe la estrofa antes de que se complete. La distribución de la rima cambia y en lugar de abarcar cuatro versos aparece cada dos. Si hasta aquí no se ha practicado propiamente el encabalgamiento brusco, ahora se rompe por dos veces la unión de verbo y auxiliar,

Ol bat yaso ta ikusi
dut musu ximela

Ordun, ixar bat biztu
du nere gau beltzak.

El estribillo vuelve a reproducir las palpitaciones del corazón en expresiones de progresiva intensidad; el corazón, que en la iglesia latía fuertemente, **enegan, biotz!**, ahora se halla en trance de estallar, **ler adi, biotz!**, a punto de saltar, **yauzika, biotz!**

Como en el poema XA, donde la sonrisa que ilumina los labios de Xabiertxo da a entender que su muerte es pasar a disfrutar de una nueva vida feliz, la visión de la sonrisa de la abuela reafirma la confianza del poeta. Los elementos nocturnos que acompañan y figuran a la muerte cambian de sentido. En la noche negra del sujeto protagonista aparece una pequeña estrella, símbolo con su luz de la esperanza en una vida posterior; el corazón, exaltado, albergue hasta ahora de dolor y sufrimiento, **biotzak nekeak**, se transforma en nido de esperanza, **itxaro-kabi**. Por ello, el último adiós, enunciado entre exclamaciones y vocativos afectivos, sin dejar de ser triste y renunciar a las lágrimas, contiene indicios de esperanza, se reviste de aspectos diurnos. El poeta se despide hasta el Gran Día, **Egun Aundirarte!**, hasta el día en el que la resurrección esperada y deseada por Lizardi vuelva a reunir abuela y nieto. En estos momentos, la palatalización y la aliteración horizontal prestan su apoyo eufónico a la expresión de los sentimientos y anhelos. Se acumulan sonidos palatales, algunos de claras connotaciones afectivas, como "**musu ximela**", "**parre-antxa**", "**ixar bat**", "**malko ixil bat**", "**itxaro-kabi**", "**ximur maite**", "**amonatxoa**", y mientras la ya señalada aliteración vertical contribuye a la conexión de las partes estróficas, la horizontal, a veces unida a la vertical, aporta su efecto melodioso en versos como

Ol bat yaso ta ikusi / dut musu ximela

parre-antxa, bizirik / ba'lirau bezela

dadarka darite

Noizbait itxaro-kabi / biur dan biotzak

Agur! (oiuka dio), / gorputz ximur maite! /
Agur, amonatxoa! / Egun Aundirarte!...

Acabado el relato del entierro, la estrofa marco A2 cierra el poema reafirmando la primera de las dos constataciones recogidas en A1: el dolor resignado que Lizardi siente en su corazón. Si comparamos ambas estrofas, vemos que su verso inicial es el mismo, reiterado, y que el segundo, en los dos casos en aposición, expresa el mismo hecho con palabras en parte idénticas y en parte diferentes,

negar ixilla darion miña (A1)
zotiñik-gabeko negar-miña (A2)

En A2 se concreta más el modo de ese llorar silencioso: no se exterioriza en sollozos,no se escucha el sonido producido por las inspiraciones entrecortadas y convulsivas que acompañan a las lágrimas dolorosas.

En los versos tercero y cuarto, a diferencia de en A1, no se hace referencia a la muerte de la abuela, ya atestiguada a lo largo del poema, sino que se ahonda por medio de una comparación en la idea precedente. El dolor del poeta es semejante al del pájaro que tras el verano ve acercarse el invierno sin que pueda impedir su llegada. A pesar de esta diferencia, hay un elemento común que refuerza la continuidad de ambas estrofas marco: en las dos se recurre a los pájaros como símbolo del paso del tiempo. En A1, con la venida de las

golondrinas la abuela se va; en A2, al pájaro se le hace ineludible la aparición del invierno, símbolo, aquí, de daño y de muerte.

"Biotzean min dut" es un poema personal, sincero y sangrante, en el que el poeta se mueve entre la expansión afectiva y la concisión poética. Una fuerza centrífuga le impulsa a manifestar efusivamente su sentimiento; otra centrípeta le exige contener esos sentimientos en el molde estricto de la palabra precisa. Desenvolviéndose dentro de esta tensión, aunque se debe valorar la presencia de elementos positivos de esperanza, en el poema, al final, prevalece la visión de la muerte como acontecimiento inevitable, como desenlace que llega inexorable con el transcurso del tiempo, **galazi-eziña**, y una actitud de dolor resignado ante ella, **min etsia**.

1.5. TRASCENDENCIA Y ESPERANZA

La respuesta que Lizardi ofrece en estos poemas al problema del dolor y de la muerte a través de los símbolos de altura, esquemas de elevación y eufemización de lo nocturno, se halla en estrecha concordancia con su visión cristiana de la existencia y devenir humanos. Creyente convencido, por su fe en Dios, confía en que el espíritu humano, al morir el cuerpo, pasa a otra vida distinta, trascendental.

Es verdad que, en Biotz-begietan, YA es el único poema de contenido expresa y exclusivamente religioso, configurado como apóstrofe humilde y agradecido dirigido a Dios por el "yo" poético que se reconoce pecador, y que, fuera de él, no hay poemas que aborden de modo único y dominante temas relativos bien a Dios, Jesucristo, la Virgen María o los san-

tos, bien a realidades divinas o verdades y prácticas religiosas. Con todo, la visión o actitud cristiana está presente en los poemas de este ciclo y aparece insertada en momentos claves de su desarrollo temático, sobre todo cuando el poeta adopta una postura ante la muerte.

Este recurso a lo religioso y trascendental no se efectúa de modo frío e impersonal. Lizardi no poetiza sobre el concepto abstracto de la muerte como tal, sino sobre la muerte concreta de seres de carne y hueso próximos a él. No encontramos en el poemario reflexiones o disquisiciones teológicas o existenciales, sino que, prescindiendo de razonamientos calculados, impulsado por su corazón, acepta su fe y la manifiesta abierta y personalmente en hechos concretos y reales de su vida. Lo religioso no se expresa en sus poemas de forma completamente original, pero tampoco a base de conceptos o tópicos manidos, sino como vivencias encarnadas en sus propias experiencias, particularmente en las dolorosas.

La altura, la cima, es, unas veces realmente (XA), otras de forma simbólica (ME), el cielo de la fe cristiana, representado en la imaginería tradicional como situado en lo alto y entendido como lugar en el que los bienaventurados gozan de completa e imperecedera felicidad concedida por Dios en su bondad, en correspondencia a una vida terrenal justa. El firmamento, azul, visible, prefigura ese cielo invisible y la Patria de la Luz, **Argi-Aberrian** (AG), o las colinas de lo alto, **goi-muñoak zear** (BI), son su expresión simbólica. En él, los bienaventurados habitan en compañía de Dios y de los ángeles (YA, ME, ZE y XA).

La vida que se disfruta en esa altura es la vida eterna prometida por Dios en sus diversas manifestaciones. En el cielo todo es hermoso, **nolakoxea ote-da, gero, / zerua goi-alderditik!...** (ZE). Los numerosos aspectos de esa vida, recogidos a modo de ilusión poética en XA, connotan excelen-

cia y bienestar, "**Yaun Aita pozik**", "**aingerutxoak**", "**aur zoragarrienak**", "**ene maiteok**", "**Masallean laztan bat**", "**yaiez yantziz biotzok**", "**txalo yo ta yo**", "**ega-iraulka pozaren / pozean**", "**beren buruon eder- / lanetan**", "**urrezko txilibitoak**", "**urdin baztergabea**", etc. La vida eterna del cielo es Luz inextinguible, **ezin-itzal-Argiruntz** (BI), vida en la que las tinieblas ya no enturbian el entendimiento, **lauso-eziñezko adiaren yabe** (AG), y en la que el llanto, de existir, ha de ser por fuerza suave y dulce. El día del encuentro con esa vida y con los que ya gozan de ella es el Gran Día esperado.

Para alcanzar la vida del cielo es preciso ser digno de ella, **egatzeko diña** (BI), presentar méritos realizados en este mundo, **lore-sorta bekizu** (BI), y obtener de la misericordia de Dios el perdón de las culpas personales, **Yauna, ogen egin nuan!** (YA), **barkatu zaiozu zizukean zorra** (AG). La oración es un medio o práctica religiosa que contribuye a la consecución de la vida eterna, **otoi-zegian, negarrez** (ZE), **Goruntz egik, biotza: / otoika lasa adi!** (BI), y Lizardi recurre a ella, en general de forma breve, en varios poemas (YA, OI, AG).

En los poemas lizardianos, por lo tanto, la disposición ante la muerte no es de desesperación angustiada, indiferencia estoica, obsesión atormentada o temor inquietante. Exceptuado el mencionado brote de rebeldía manifestado en ON, **Nik ez nai**, no rebeldía hostil y amarga, sino protesta sentida del poeta que se resiste a la decadencia personal y del entorno natural, la actitud dominante es una mezcla de resignación dolorosa y de esperanza confiada. Tampoco hallamos un menosprecio total por la vida de este mundo. La consideración en el poema ME de las realidades de aquí abajo, por contraste con la excelencia de las cumbres, como valle de miserias y de lágrimas, se limita a este poema y además no impide que Lizardi anhele la supervivencia, valore esta vida, la aprecie y desee intensamente gozar de ella. La muerte del ser querido no es motivo para derrumbarse interiormente o arremeter aira-

damente contra Dios. Muy al contrario, el poeta se refugia en una postura de paz resignada, de alabanza última al Señor de la altura y de aceptación humilde de su voluntad:

Aintza goian Yaunari
askigabea;
ta, bere naia ontzat
etsitako lurtarroi...
pakea! (XA)

La esperanza es el complemento luminoso para su resignación. Tanto en YA como en ZE, XA, OT, AG y BI, Lizardi encuentra en su corazón un motivo de confianza frente a la muerte y las situaciones dolorosas, una esperanza basada en su fe cristiana. Hay que señalar, sin embargo, que nuestro poeta, si bien manifiesta esa esperanza en una vida en el cielo, no recurre en estos poemas al concepto propio de resurrección, que no aparecerá hasta el poema ON. La resurrección, como entidad específica, no se aplica al ser humano sino a las realidades de la naturaleza y, sobre todo, de la patria y de la tradición-lengua. Es en estos ciclos poéticos donde la analizaremos.

2.- BIZI-ERDITZE ZORAGARRI!

El problema de la temporalidad y de la muerte del ser humano recibe otra respuesta en los poemas elaborados en torno a la naturaleza. A la solución ofrecida en la primera etapa, solución diurno-postural y nocturno-eufémica, de elevación e inversión apoyadas en su fe religiosa, Lizardi incorpora otra más original y personal basada en la actividad vital desplegada por la naturaleza.

Damos al concepto de "naturaleza" el mismo sentido que en el apartado del léxico, es decir, el de entorno objetivo, material, observable, exterior al hombre. Aunque en los poemas lizardianos aparece humanizada, en sí misma no es específicamente humana, lo cual no quiere decir que sea totalmente neutra y no sufra transformación alguna. El ser humano posee una visión culturalizada, colectiva y personal, de la naturaleza y ésta se halla cargada de significación. Lizardi elabora su propia interpretación que es fruto de la contemplación, el trato íntimo, el sentimiento y su circunstancia socio-cultural.

En una segunda etapa poética, el mundo natural circundante pasa a ocupar el centro de atención del poeta, se convierte en el objeto predilecto de su quehacer poético, en la fuente principal de inspiración. El poema ME, con sus consideraciones sobre las excelencias de la cumbre de la montaña, prefiguraba y anunciaba ya, en cierto modo, la posterior dedicación de nuestro poeta a este tema. El resultado ha quedado plasmado en un conjunto de ocho poemas.

Lizardi dedica cinco de ellos a las estaciones del año: NE a la primavera, y los cuatro agrupados bajo el título "Urte-giroak ene begian", BIZ, SA, BA y ON, al invierno, la

primavera, el verano y el otoño, respectivamente. BU, consagrado a la tierra del poeta, PA, al gorrioncillo parisiense, y ZU, al árbol derribado, completan la serie.

Si en la etapa anterior el poeta abordaba la cuestión de la vida del Anthropos directamente, en su propia palestra, enfrentándose a muertes reales y concretas, ahora trata de obtener una respuesta de forma indirecta, mediante la penetración en ese Cosmos, conjunto de realidad natural no propiamente humana, en el que halla imágenes universales, símbolos arquetípicos de la vida. Por ello, en un paso previo, es preciso analizar el proceso "vida"-"muerte" de la naturaleza y, a continuación, extraer con el poeta, a través de su elaboración simbólica, las conclusiones correspondientes al ser humano.

2.1. CADUCIDAD DE LA NATURALEZA

Lo nocturno, lo negativo, no solamente afecta al hombre sino que también está presente y actúa en el mundo natural visto, sentido y recogido por Lizardi. La temporalidad, la caducidad y la destrucción amenazan a los restantes componentes del Cosmos, y el poeta lo comprueba sobre todo en las transformaciones sufridas por los seres vegetales.

Con el otoño y el invierno, las sombras, la negrura y la decadencia se instalan en la naturaleza. Tras haber dado su fruto, la tierra ha caído en estado de postración. Personificada como señora-madre, su rostro se ha vuelto pálido, demacrado , y sus ojos están nublados, **zurbil dauka arpegia, itzal begiak** (ON). El sol, la luz y la energía que la habitaban han desaparecido, se han ocultado. La tierra se ha empobrecido, ya no hay fresas al borde del camino ni hierba se-

brosa (BIZ), y en ella no quedan más que algunas pocas flores marchitas, la hiedra que, perezosa, se resiste a perder su flor, y poco más. El bosque está desnudo, **Billuzik zan basoa/ negu-ondarrean** (NE), los árboles tienen sus ramas ennegrecidas, **adar beltzetan** (NE), y algunos, como el haya esbelta, se niegan a abandonar sus antiguos adornos, reducidos ahora a unas pocas hojas secas.

El rojo, el pardo, el gris verduzco, son los colores expresivos de la escasez, despojo y soledad del entorno. El rojo sin brillo supone, en este contexto decadente, la consunción de la vida de una naturaleza tras el esfuerzo generador. La hojarasca es el elemento real transformado en figura típica de este deterioro. Las hojas verdes que, injertadas estrechamente a las ramas, vistieron el bosque en primavera, han perdido su verdor, y mientras unas pocas permanecen aún obstinadas en los árboles, otras, agotada su energía vital, se han desprendido, han caído al suelo y pronto se convertirán en polvo, en materia inerte. Estas hojas rojizas, pardas, que hacen más sonoros los pasos cansados del poeta, son el símbolo del penoso decaimiento de la naturaleza.

El mundo animal natural, así mismo, se halla inmerso en este ambiente nocturno en el que reinan el vacío, el silencio e incluso la muerte. Los nidos están abandonados, **kabi bat, uts, urratua...** (BIZ), ya no se escuchan los sonidos producidos por los insectos, por el grillo o por la cigarra (ON), y las mariposas tienen ya las alas de un color rojo deslucido. El ruiseñor, símbolo del colorido, vivacidad y armonía melodiosa de la primavera ha muerto quizá y sus compañeros de vuelo, **egoak ikara** (ON), vuelan agitados, inquietos, presurosos. En lugar de cantos agradables se percibe el sonido lastimero y quejumbroso que el viento húmedo arranca a la tierra (ON).

La muerte, la caída, sin embargo, no acaece en la naturaleza únicamente por obra del ciclo vital ordinario de las estaciones. El sentido antitético de la confrontación Anthropos - Cosmos se manifiesta unas veces en los desastres originados por la misma naturaleza en su actividad mecánica involuntaria y en las acciones sangrientas o dañinas protagonizadas por los seres vivos no humanos que la habitan, en su búsqueda de sustento y defensa. Otras veces, proviene del hombre y es él quien introduce el componente nocturno y genera destrucción. Lizardi subraya este segundo aspecto: no ve a la naturaleza como hostil al ser humano, sino a éste como adversario de la naturaleza. En ZU, el árbol venerable es símbolo de la tradición, de la generosidad total y del desprendimiento desinteresado. Ha hecho el bien siempre y a todos, **iñorentzat onginaia besterik izan ez dek**, y no ha cometido maldad nunca, **ire bizi guztian, txarkeri bat al-duk ager?**. Ha pedido poco, **laztan bat** o **Ezegai-ttantto bat**, ha dado mucho, **eskale labur, emalle eder**, y precisamente cae derribado por el hacha cruel manejada por aquél que más ha recibido de su bondad, el hombre, **ari ainbat ik emanik etzegok iñun iñor.** Las imágenes correspondientes a la caída, esquema organizador perteneciente al mundo de lo nocturno y opuesto al de elevación, dominan en la primera parte del poema, en la que el poeta describe la dolorosa escena que contemplan sus ojos. El árbol, a pesar de su espléndida salud, ha sido abatido y yace en tierra,**lurrera botea**, pudiéndose ver la herida en su tronco. El entorno natural, solidario con la situación del árbol, es enteramente sombrío: silencio, tristeza, temor y paralización:

Zuaitz lagunak begira agozkik ixilik,
erroak dardarati, adaburua geldirik.
Lurra naigabez zegok, aizea zinkuruz;
txoriak urrun aldegiñik, izuaren izuz.

En este caso, el animal dañino, cruel y terrorífico no es ya el monstruo, el caballo infernal o el lobo, símbolos tenebrosos arquetípicos del mundo nocturno, sino el propio hombre que engendra en los seres de la naturaleza espanto y muerte. El poeta lo caracteriza con rasgos enteramente negativos, "**gizontxoa**", "**zitalak**", "**burruka koldar-bidez**", y lo presenta como egoísta, rapaz y devorador:

Izadiari zizkiok kendu-alak ken...
Aren irentsi-bearra ez dik ezerk asetzen.
Larreko zezena, oianeko basauntza,
odeietako txoriak... Oro gizonak eiza...

El hacha y la sierra, instrumentos que utiliza para su funesta tarea, connotan desgarro y destrucción, y la hoja y dientes metálicos cortantes se corresponden a los dientes de las fieras que en sus fauces descuartizan a la presa que, en este contexto, es el cuerpo-tronco del árbol, **Zerrak, ozen, urrundik, irrika-dizkik erraiak...**

Como vemos, el hombre trunca por su cuenta y riesgo el curso de la vida natural, asume y ejerce un papel destructor. No es, por lo tanto, el tiempo el único agente exterminador, sin embargo, también sus efectos se dejan sentir en la naturaleza con toda claridad. En el mundo natural, como en la vida del ser humano, hay un hoy y un ayer, un ahora y un antes. Mientras en un tiempo pasado abundaba la vida, ahora todo se está deteriorando. Antes el bosque y la montaña se encontraban verdes, húmedos, plenos de vitalidad; ahora se han vuelto de color pardo, rojizo,

noizbait orlegi, gaur nabar basoa;
tarteka gorri garoa.
Beste gain erpin bat bazan agiri
leen eze: gaur burni-meatz iduri. (ON)

La misma imagen de la roña, **Lurraren azala erdoitua da** (ON), es altamente significativa. La corrosión, deformación y pérdida de pureza del material connota paso del tiempo, caducidad y desgaste. La tierra, antes espléndida, presenta ahora un aspecto lastimoso. El transcurso del tiempo, el correr de las estaciones, la llegada del otoño, ha sumido a la naturaleza en un proceso de decadencia.

2.2. RETORNO CÍCLICO Y RENOVACIÓN VITAL

La naturaleza, como ser vivo, y siempre dentro de la lectura poético-simbólica personificadora de Lizardi, reacciona de varios modos ante el desmoronamiento vital y la muerte.

En estos poemas lizardianos los seres de la naturaleza llegan a adoptar actitudes pertenecientes al régimen diurno-postural y se esfuerzan por inmovilizar el tiempo y alejar las tinieblas y la muerte. Es, por ejemplo, el caso del haya que no quiere perder sus adornos, **oso yaregin naiezik** (BIZ), de la hiedra que permanece en flor, o de las ramas del árbol caído que tendidas hacia arriba se resisten a la caída total. Pero, al final, todos, como el árbol que no puede defenderse del golpe del hacha, **Ark yo ta ik ezin baituk burua geriza** (ZU), acaban rindiéndose a la fatalidad. El conflicto se articula en algún momento según esquemas de elevación, manifestados en imágenes arquetípicas como la del árbol en pie que se estira hacia lo alto en busca de luz,

Aritzak, eundaka
aier zaizkio goiari,

argi-leenenkia
egarri baitute
(...)
Orrengatik daude
luze-luze egiñik,
(...)
udaberrirako
ornitzen biziez. (BIZ)

Sin embargo, esta verticalidad, en general, se ajusta mejor a otro régimen del imaginario, al nocturno-copulativo, que, como vamos a ver, es el dominante en el universo natural. Tampoco otras situaciones simbólicas ligadas a la verticalidad comunican un sentimiento ascensional, sino al contrario, afincamiento y enraizamiento en la tierra. Los dos gigantes, el labrador, **gizandi bat iduri** (BU), erguido sobre la heredad, **soroan zut**, y el Txindoki, **goriak astundu-tantai arrizko** (BA), asentado firmemente sobre el suelo, expresan, respectivamente apego e interés por la tierra y pesadez abrumadora.

El sol, la luz, las sensaciones lumínicas, **Gallurrera igoa dugu Iguzkia** (BA), así como los colores blanco, azul y dorado, realidades simbólicas propias del régimen diurno, destacan sobre todo en las estaciones de primavera y verano, pero, ellas también, hunden sus raíces en la modalidad de estructuración dinámica del régimen nocturno-copulativo.

La respuesta dada por la naturaleza a su propia decadencia tampoco corresponde primordialmente al régimen nocturno-digestivo. Esto no significa que dicho régimen no funcione en esta etapa del poemario. La suave intimidad buscada por el impulso vital del Eros tiene su expresión más significativa en la placentera relación mantenida con las imaginarias entidades femeninas de NE y BA. Ambas, Primavera y Som-

bra, son tiernas, delicadas, acogedoras y moran en el interior del bosque, lugar de gestación vital, refugio aliviador. El poeta penetra en él y al descubrir a la joven vestida de azul experimenta entrañables sensaciones : el tibio aliento de Primavera y su carne de niebla y fresas, el dulce y reposado vestirse del bosque, el beso del sol, etc. El propio "yo" poético, fascinado por el entorno, imagina estrellas y aguas verdes, y trata de volver a ver a la joven desaparecida, impulsado por cálidos sentimientos amorosos,"**basoak maitea**", "**kezka beldur-eztia**", "**Maitetasun-azia: / ene udaberria**" (NE). Son estructuras de penetración y de búsqueda de intimidad que también aparecen en BA, poema que analizamos más adelante.

Por otro lado, según el esquema de eufemización, se dulcifica e incluso se invierte el sentido nocturno radical de la muerte. Así, en el poema ZU, aunque la caída del árbol se expresa con términos contundentes, "**lurrera botea**", "**amildu aiz goitik, atereaz lertu-ots gaitza**", el participio adjetivo del título "Zuaitz etzana" contiene, junto al sentido mortuorio de "yacente", traducción del poeta, connotaciones de descanso y placidez que mitigan la dureza de la situación. Se suaviza, igualmente, la vejez del árbol, pues a pesar de sus años se mantiene en vigor y con espléndida salud,"**Zuaitza bizkor beti ere**", "**bazun ark osasun betea**". Incluso el mismo desmoronamiento general de la naturaleza en invierno, su descenso hacia el ocaso, no es visto como un morir definitivo sino como un sueño. En contra de quienes lo ven como ausencia de vida o supuesto hermano y síntoma de la muerte, **eriotzaren anaitzakoa**(BIZ), este sueño del mundo natural es para el poeta algo hermoso, un descanso en el proceso vital, un almacenar energías para reintegrarse más tarde de modo manifiesto a la vida. En la naturaleza la vida no desaparece, no cesa, sino que se oculta, está dormida, "Bizia lo"; la muerte es sólo aparente y el sueño es un remanso en el río, en la co-

rriente del vivir (1).

En el poema BIZ encontramos un nuevo rasgo eufémico en los versos en que el poeta se refiere a los restos visibles de la pasada gran nevada. El aspecto riguroso de la naturaleza se trastrueca, por medio de la comparación, en elementos imaginarios connotadores de delicadeza, suavidad e intimidad, **kabidun usoak ala / emazte zuurraren / zapiak.**

No obstante, y sin establecer una separación radical entre los diversos regímenes, la respuesta más vigorosa y convincente que la naturaleza lizardiana da a la cuestión de la caducidad y de la muerte, se manifiesta en símbolos pertenecientes a la segunda fase del régimen nocturno del imaginario, es decir , a la copulativa. En el marco de este tipo de sintaxis, el sujeto o la entidad amenazada adopta una actitud positiva y en lugar de oponerse o replegarse ante la acometida del tiempo, acepta su paso ineluctable, reconciliándose con él lo domina y, de esta forma, se inserta en la marcha de su desarrollo cronológico.

Durand y Burgos, dentro de esta fase copulativa, distinguen dos direcciones o matices, dos categorías diferentes de símbolos (2). La primera pone el acento sobre el poder de repetición infinita de ritmos temporales y se articula según esquemas generadores cíclicos, sean de retorno, periodicidad, germinación o fructificación. Entre sus símbolos arquetípicos se encuentran el año, el ritmo lunar, el ciclo ve-

---

(1) J. Thalamas Labandibar en su artículo "El sentimiento cosmovital en las poesías de Lizardi" in BRSVAP, XXX, 1974 (Cuadernos 1º y 2º), pp. 193-222 lo entiende también así y para confirmarlo trae a colación el significativo nombre del último mes del año, "lotazilla". Sin embargo, no consideramos acertada la interpretación que el articulista añade en la nota de la página 209: "Los últimos versos (se refiere al final de BIZ) revelan resignación y conformidad ante lo inevitable de la muerte aparente que, en definitiva, equivale a un "remanso de vida": "bizitzaren urloa"". Nosotros no vemos en esos versos resignación, sino profunda serenidad, seguridad gozosa basada en el hecho de que la vida, aunque remansada, continúa latiendo.

(2) Cf. G. Durand, op. cit., pp. 321-323; J. Burgos, op. cit., pp.165-169.

getal estacional, el hijo, la rueda, el denario, etc. La solución vital reside en esa reiteración rítmica, en la circularidad creadora y restauradora del tiempo que vuelve a sus inicios originando una constante renovación de los fenómenos. La segunda subraya el papel progresista del tiempo, espera una salida o solución final y confía en la maduración que el devenir cronológico opera en los seres a través de las vicisitudes de la evolución. Se configura según esquemas progresistas lineales, rectilíneos, y sus símbolos son el árbol, el bastón que retoña, imágenes de amplitud espacial y de la línea del horizonte, de caminos a recorrer, de obstáculos a superar, de límites a sobrepasar, de inventarios y balances a realizar, etc. Las dos categorías coinciden en que tanto una como otra dicen sí al tiempo. Usan el ciclo temporal o su sentido único para superar la antítesis y el eufemismo. En lugar de permanecer constantemente en una actitud heroica de oposición a la degradación temporal, o de difuminación y encubrimiento de dicha antítesis por una inversión eufémica, encuentran el éxito y la vida usando de la fuerza vectorial y de la repetición cíclica de un tiempo

> "qui cesse d'être perçu, dans les changements irréversibles qu'il entraîne, comme facteur de dégradation, révélateur de néant, pour apparaître comme créateur d'un supplément d'être dans sa circularité y conducteur de sens dans sa vectorialité." (1)

La actitud profunda de la naturaleza se enmarca en la primera dirección, la de tipo copulativo-cíclico. Ahora el impulso vital del Eros se concreta en un intenso deseo de eternidad que trata de sustituir el ciego devenir, el destino mortal, por una inserción en la renovación periódica de la vida de la naturaleza. Los factores nocturnos decubiertos en los períodos otoñal e invernal no son definitivos. La decadencia y la muerte infiltradas en el mundo natural no arras-

---

(1) J. Burgos, op. cit., p. 166.

tran inevitablemente a la aniquilación total. El tiempo se convierte en aliado de la vida y al avanzar, con la primavera, trae consigo de nuevo la luz, la humedad, la savia y el verdor. Es el continuo, también denominado "eterno", retorno que tiene lugar, año tras año, en la naturaleza que, infatigablemente, vuelve a rejuvenecerse y a extraer de sus energías aletargadas un nuevo estallido de vida. La naturaleza no nace, sino que más bien renace; tampoco muere, sino que rítmicamente descansa, se recupera, germina, fructifica, decae y vuelve a comenzar.

Las dos estaciones claves del ciclo, tal como lo ve Lizardi, son el otoño y el invierno. Es en ellas donde se incluyen los elementos que más claramente significan y simbolizan la renovación del proceso. Al final del recorrido, el otoño apela a una nueva revitalización de la naturaleza; con el invierno vuelve a iniciarse el ciclo vital. Lizardi no considera el invierno como etapa radicalmente nocturna. Separándose de la visión tradicional que ordena las estaciones según la serie primavera, verano, otoño e invierno, abre el ciclo con esta última y lo cierra con el otoño. En invierno, el cielo es grisáceo, en los campos no hay fruto, falta el canto de los pájaros, pero el poeta sabe que en las entrañas de la tierra la vida duerme, **bizitzazko urloa** (BIZ), y que no ha desaparecido totalmente. La vida se mantiene en el invierno y arranca de nuevo en él. No es la estación de las sombras y de la muerte, no constituye la etapa final, sino la primera, el depósito y refugio de la vida. Los robles no han sucumbido al rigor ambiental y aprovechan la luz existente, así como el tiempo de reposo, para aprovisionarse de energía. La flor de árgoma, sencilla y resistente, al anunciar y reclamar, **karraxika** (BIZ), la llegada de la primavera, se convierte en símbolo de esperanza y fortaleza en medio de la desnudez y debilidad circundante. El invierno,por lo tanto, prefigura ya la renovación primaveral.

Las estaciones intermedias, primavera y verano, también contienen aspectos referentes al retorno rítmico de la vida natural. En sí, no son ellas las que determinan la repetición del ciclo, pero sí suponen su manifestación más visible. La primavera y el verano confirman con su vitalidad y esplendor que la reanimación esperada por el otoño e iniciada en el invierno ha tenido lugar. En NE y SA, poemas de la primavera, la semilla oculta durante el invierno ha germinado y de ella brota la flor que más tarde dará el fruto. El mundo natural, superado su envejecimiento, aparece joven y nuevo. Todo indica renacimiento, **erne da bizia** (NE), **Egun'ek biztu dio** (NE), **Bizi-erditze zoragarri!** (SA). La naturaleza se viste , **yantzita ziyoan** (NE), **Orriz-orri yazten da / basoa gozoro...** (NE), **bereizki bai'au / yaiez yantzi zorna berriak!** (SA), y en esta acción propiamente humana advertimos la continuación y reiteración de un proceso que viene de un ciclo anterior, **ta ikus orbelez dan erantzia / ta apaingarri berriez yantzia** (SA). La personificación de la estación como joven hermosa significa que la vida ha renacido una vez más y que se encuentra en plena actividad. El símbolo más relevante de la primavera lizardiana, el manzanal en flor, es, así mismo, joven y nuevo, como también lo es la savia que corre por su tronco y ramas, **zorna berriak** (SA). Al mismo sol el poeta lo presenta como recién vuelto, **Eguzki itzulberriak** (NE), lo cual da a entender que antes ya había brillado y que, después de haber permanecido escondido durante una temporada, ahora retorna para inundar de luz y de calor la tierra y sus habitantes. Tras los períodos de debilidad y de postración, la vida de la naturaleza en primavera vuelve a alcanzar cotas elevadas. Sin embargo, tampoco es una etapa definitiva. El ciclo prosigue su marcha y la estación deja paso a la siguiente, **Yoana zan... Yoana** (NE).

Tras el verano, estación en la que todo hierve, madura y se colma de fruto, llega el otoño que cierra y completa el círculo estacional. La vida comienza otra vez a decaer

pero al término del poema otoñal se anuncia una futura renovación del ciclo. Esta esperanza, como veremos un poco más adelante, se manifiesta a través del apóstrofe desiderativo **Iru giro izanok, nik dei ta atozte** (ON), dirigido por el poeta a cada una de las estaciones. Es el sujeto poético quien ve e interpreta la actividad de la naturaleza como un retorno vital continuo.

La naturaleza, por lo tanto, responde al riesgo de la muerte con su renovación cíclica anual. Su vida no acaba sino que se prolonga ininterrumpidamente bajo formas diferentes. Lo vemos claramente, y sirva como última constatación, en la transformación experimentada por las hojas de los árboles a lo largo del ciclo:

Or pago bat, lerden-aski,
igazko apaingarriak
(gaur orbel gorriak)
oso yaregin nai-ezik (BIZ)

pago pertxenta gazteari,
ta ikus orbelez dan erantzia
ta apaingarri berriez yantzia (SA)

Atsedenaren eliz, zutoiz bete,
osto-pillo ta izar izunak abe (BA)

Udazkenak aulagotzen dit atsa,
orbelak ozenagotzen oin-otsa (ON)

Lo que el año pasado era adorno, en invierno es hojarasca rojiza y seca. Pero en primavera, el haya, ya desprendida de sus hojas muertas, se reviste de nuevas galas que convertidas en innumerables hojas forman en verano la bóveda del bosque. Al llegar el otoño, una vez más, las hojas caen del árbol y se convierten en hojarasca. Una nueva primavera volverá a adornar las ramas y el ciclo se repetirá mientras la vida continúa incesantemente.

2.3. INSERCIÓN EN LA CIRCULARIDAD TEMPORAL

Gracias a esta respuesta cíclica, la naturaleza se convierte para Lizardi en el prototipo paradigmático de la vida. Nuestro poeta descubre en el entorno natural algo que no halla o no ve tan claramente en el ser humano: capacidad para superar la decadencia, y energía para retornar a los principios de la vida.

Este contraste entre hombre y naturaleza no significa que en esta última, y en la visión que Lizardi tiene de ella, no actúe la muerte. Ya hemos subrayado los aspectos esencialmente nocturnos y hemos visto que, como los seres humanos individuales, las hojas de los árboles caen, las mariposas no son inmortales, las flores se marchitan y los pájaros mueren. Con todo, la naturaleza como tal, en su conjunto, en su totalidad, pervive, se mantiene en vida,a pesar de esas pérdidas singulares. Se podrá argüir, con razón, que la humanidad, como colectividad o género humano, también perdura por encima de las numerosas muertes individuales y que se regenera con nuevos nacimientos. Sin embargo, Lizardi, en los poemas de esta etapa temática, siente y presenta ambos procesos vitales , el de la naturaleza y el de la humanidad, como diferentes. El primero va de la vida a la vida; el segundo de la vida a la muerte.

A pesar de la carga de idealismo e ilusión que contiene, esta visión de la naturaleza es perfectamente explicable. La muerte, aunque existe en ambos mundos, es más evidente y produce mayor impacto cuando se trata del ser humano que cuando afecta al mundo natural. El poeta constata que muchas personas, de cuyo fallecimiento él no va a ser testigo, van a permanecer en vida cuando él se vaya, pero también comprueba, con una certeza aplastante, que otros mueren efectivamente y desaparecen de esta tierra. Sin embargo, no alcanza a ver la

muerte natural del haya, del manzano en flor o del bosque. El árbol, símbolo arquetípico de esta vitalidad, aparece ante él siempre vivo. Si entre los hombres lo que destaca es la muerte, en los seres de la naturaleza ve, o desea ver, ante todo, la vida.

Esta oposición semántica se halla claramente poetizada en las estrofas octava y novena del poema ZU. El hombre pasa, las etapas de su vida transcurren rápidamente y acaba yéndose de este mundo casi sin darse cuenta de que ha existido, **ta azkenik... azkena**. El árbol, muy al contrario, permanece, vive en plenitud, y no se menciona su final:

> **Bitartean, zuraren biribilkietan,**
> **ainbat mende esku sendoaz idazten iardukan.**
> **Amaika aldiz lurpera gizonek gizonak...**
> **Zuaitza bizkor beti ere zedukan Yaun onak.**

La estrofa es una reiterada e intensa reafirmación de la perennidad vital del árbol. En contraste con la fugacidad de la existencia humana, el léxico y las expresiones correspondientes a esta entidad vegetal connotan larga permanencia. El hombre pasa y mientras tanto, **Bitartean**, es decir, superándole en duración temporal, el árbol continúa viviendo durante siglos, **ainbat mende**, y se mantiene en vida siempre, **beti ere**. El poeta completa estas precisiones directamente temporales con otras indirectas. El verbo en aspecto imperfecto puntual, "**iardukan**", "**zedukan**", indica persistencia de la actividad vital. El adjetivo que en forma de complemento atributivo califica al árbol, **Zuaitza bizkor**, por su forma etimológica, "bizi"-"kor", manifiesta tendencia profunda a la vida, inclinación natural a vivir. Los círculos, **zuraren biribilkietan**, que el árbol escribe o dibuja con mano firme durante siglos en el interior de su tronco, son señal de longevidad y representan de modo evidente cada uno de los ciclos naturales transcurridos. Por su forma circular son símbolo y

por su repetición simétrica son manifestación clara del continuo retorno y ligada circularidad de la vida natural.

Pero hay, además, otro aspecto que explica aun con mayor claridad la diferencia existente entre la vida natural y la humana: la capacidad y el poder de renovación. Lizardi descubre que en la naturaleza hay seres que a pesar de verse inmersos en un proceso de decadencia y desmoronamiento abocado a la muerte, a los pocos meses renacen y reaparecen, frescos, lozanos y jóvenes. La transformación que experimentan es patente y radical. El ser humano, sin embargo, no recupera su juventud, no retorna a los momentos en que gozaba de mayor vitalidad. En lugar de regenerarse continúa inexorablemente hacia su fin.

La trayectoria descrita por la vida de la naturaleza es ondulada, hecha de oscilaciones entre momentos de debilidad y momentos de vigor que se suceden ininterrumpidamente, de forma que el final de uno acarrea el comienzo del otro. En la vida humana no hay alternancias, sino que su trayectoria está formada por una sola curva, eso sí, más amplia, constituida por una etapa de ascenso y otra de descenso sin retorno.

N. Frye (1) subraya esta divergencia cuando para basar su visión de los géneros literarios recurre, dentro de la crítica arquetípica, a la teoría del "mythos". En el ámbito del movimiento cíclico que combina triunfo y decadencia, vida y muerte, señala siete categorías de imágenes o formas diferentes: los movimientos cíclicos del mundo divino, de los cuerpos celestes, de los mundos humano, natural y vegetal, de la poesía y del agua. En el movimiento rotativo del mundo humano ve un ritmo, común al de los animales, en el que se da un renacimiento genérico pero no individual. Sin embargo, al

---

(1) Cf. N. Frye, Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 209-215.

referirse al ciclo del mundo divino, encuentra que se identifica con uno o varios procesos cíclicos de la naturaleza, entre ellos el del orden vegetal, y que tanto en uno como en otro los seres renacen, se regeneran, según su misma identidad, de forma que

> "el principio estructural mítico o abstracto del ciclo reside en que el continuo de identidad en la vida individual desde el nacimiento hasta la muerte se extiende desde la muerte hasta el renacimiento" (1).

El mundo vegetal tiene un cierto carácter divino o, dicho de otro modo, el ciclo del mundo divino puede explicarse por analogía con el ciclo vegetal. Por lo tanto, mientras la vida natural renace y mantiene su vitalidad e identidad entre la etapa de decadencia y la de recuperación, el ser humano, tras unos años de dinamismo, va declinando hasta morir. Este es el hecho que impresiona a Lizardi y que le impulsa a buscar una nueva respuesta a la muerte humana en el mundo de la naturaleza.

Esta semejanza con el ciclo del mundo divino podría llevarnos a pensar que la concepción lizardiana de la vida natural se sitúa dentro del panteísmo. X. Lete, aun reconociendo que Lizardi era indudablemente cristiano, le considera, en comparación con Orixe, casi panteísta:

> "Orixe batek bizitzaz zedukan ikusmolde teologikoarekin (nolabait deitzearren) kontrastatuz, Lizardi ia panteista dugu. Lizardi, zalantzarik gabe, fede-sinismenez kristau zen; poema askotan adierazpen oso konkretuak daude horri buruz. Baina haren sinesmena eta bizitzarekiko zentzua, sensualitate sakon kosmiko-panteista batetan finkatzen da." (2)

---

(1) Ibidem, p. 210.

(2) X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi, op. cit., p. 29.

A nuestro juicio, si tomamos en consideración versos tan explícitos como

Zuaitza bizkor beti ere zedukan Yaun onak (ZU)

Ikus bezat, Yauna, bein ta berriro,
otalore eziñegona... (ON)

Ta udazken-atsarreko goiz batean
esnatu nadi Yainkozko Betean! (ON)

no cabe hablar de panteísmo más que impropiamente, en un sentido aproximado, analógico o figurado, pero no auténtico. Hay que definir la actitud manifestada por el poeta, más bien, como un profundo vitalismo, como un panvitalismo o "sentimiento cosmovital" (1). En la naturaleza todo vive, incluso materias inertes como los astros, y la personificación incrementa en el nivel poético-semántico la intensidad de esa vida. Pero estos seres no se identifican con Dios y es Él quien, en última instancia, los mantiene en pie. La respuesta religiosa, en esta etapa, no es tan explícita como en la primera, pero Lizardi recurre a ella en momentos decisivos.

Como hemos señalado más arriba, considerar a la naturaleza y a sus seres como cuasi-inmortales, capaces de revitalizarse perpetuamente,es, en el fondo, una actitud evidentemente idealista, fruto de la subjetividad, puesto que hasta los mismos árboles acaban destruyéndose con el tiempo. A pesar de ello, esta concepción vitalista sirve a Lizardi de base para dar una nueva respuesta a su anhelo de vida. Puede que, desde una perspectiva lógica y racional, no sea válida, pero en el marco de la construcción poética resulta coherente y aporta una satisfacción al profundo deseo de vivir inscrito en el corazón del poeta.

La nueva respuesta a la cuestión del tiempo y de la muerte consiste en asumir la actitud copulativo-cíclica de la

---

(1) Cf. J. Thalamas Labandibar, art. cit.

naturaleza, identificarse con ella, unirse a su proceso regenerador, y esperar así un renacimiento, una nueva vida en plenitud. Apoyándose en la revitalización constatada en el mundo natural, hace suyo el proceso cíclico, e insertado en su dinámica confía en vencer a la destrucción personal. La naturaleza es el paradigma original y Lizardi anhela fusionarse con ella.

De esta forma, dentro de la antítesis entre Anthropos y Cosmos se opera una síntesis, y los dos mundos en oposición aparecen también como complementarios. El conflicto entre ser humano y naturaleza, manifestado en ZU doblemente como "rapacidad" - "generosidad" y "fugacidad" - "perennidad", y en PA como "torpeza" - "habilidad", ahora, por medio de la asimilación al ciclo temporal, se convierte en acercamiento. Pero, de nuevo, apenas hay reciprocidad. Es el ser humano, necesitado de amparo, el que recibe y la naturaleza la que da. Esta ayuda la encuentra caminando a través de espacios abiertos. Si en la etapa anterior buscaba inmovilizar el tiempo o sustraerse a su acción refugiándose en lugares íntimos y apartados, o ascendiendo a la altura y al cielo, en ésta Lizardi sale al exterior y en lugar de resistirse al paso temporal lo aprovecha para superarlo. Ese espacio abierto es casi siempre la naturaleza y muy pocas veces la ciudad.

No existe ruptura total con la etapa precedente, sino ampliación de la perspectiva. También ahora se recurre a lo religioso y se disponen espacios confortables y resguardados. La naturaleza, ella misma, en ocasiones, aparece tratada como refugio frente al mundo urbano (BU). En verano, el bosque es para el poeta un recinto agradable en el que, en compañía de Sombra, desea permanecer en calma a salvo de los ardores exteriores, **Gauden, bada, maite, basoan geldi** (BA). Con todo, la actitud dominante consiste en caminar por el entorno natural e identificarse con su proceso cíclico.

Esta comunión entre poeta y naturaleza, anunciada ya en el poema ME, **narakark igana**, se manifiesta claramente en todos los poemas de esta etapa. A la continua presencia del "yo" y a las efusivas declaraciones de sus deseos, **Egun-eunez yantzia / berrikusi-naiez** (NE), **gurazko aberria** (BU), **Oi, ene lur, / ba'ninduzu zerea** (BU), hay que añadir la expresión explícita de la identificación. La primavera es **ene udaberria** (NE), y la tierra **Oi, ene lur nerea!** (BU). Cuando, medio en serio medio en broma, afirma que preferiría ser gorrión a ser hombre, en el fondo de esta ocurrencia irónica está expresando su deseo de parecerse al pajarillo en su vivacidad, soltura y universalidad. En ZU, el poeta se muestra solidario con el árbol derribado, valora positivamente su generosidad y, si en la última estrofa siente prisa de que se lo lleven cuanto antes, es porque anhela volver a ver el campo en su plena hermosura, libre de escenas dolorosas,recuperada su excelencia, y unirse emocionalmente a él.

2.4. EL CONJUNTO POEMÁTICO "URTE-GIROAK ENE BEGIAN"

Donde más clara, completa y profundamente se hallan plasmados el proceso vital cíclico de la naturaleza y el intento de identificación del "yo" poético, es en el conjunto poemático "Urte-giroak ene begian". La combinación de elementos tomados de la realidad y de componentes simbólicos imaginarios, permite leer estos cuatro poemas sobre las estaciones desde la doble perspectiva del mundo natural y del mundo del ser humano. Ambos quedan entretejidos a lo largo de estos versos que suponen la cima del poemario.

Las cuatro composiciones, las cuatro épocas del año, están vistas y configuradas a través del prisma de la vida. Ninguna, ni incluso el invierno o el otoño, acaban en

muerte definitiva. Tanto el orden de las estaciones, invierno, primavera, verano y otoño, como el enfoque asignado a cada una, han sido adoptados en función de la vida, para subrayar el sentido vital del ciclo natural. El poeta, lejos de tópicos, nos da visiones hondamente personales de las estaciones y las presenta bajo aspectos de notable originalidad. La primavera no es la estación del amor, sino que representa la resurrección y manifestación espléndida de la vida, y es el momento del parto de la naturaleza. El verano es la etapa de la plenitud vital, pero el motivo principal de esta plenitud no es la cosecha, sino la contraposición entre calor y sombra en el momento culminante del día. El otoño simboliza a la vez la decadencia y el deseo de nueva vida, sin embargo, en vez de limitarse a reflejar actitudes melancólicas o resignadas, el poeta adopta una postura esperanzadora. Al final del conjunto poemático hallamos la clave interpretativa:

nork-zeren saria ekardazute:
batak itxaro, besteak berbizte;
irugarrenak bizitza-indar bete. (ON)

Cada poema, es, por una parte, una unidad independiente que puede ser leída por separado, según su propio sentido, y dispone de rasgos poéticos peculiares adecuados al aspecto del proceso vital que trata de comunicar. Por otra parte, en los cuatro descubrimos elementos comunes que se mantienen constantes al pasar de uno a otro y que, aunque tratados desde el enfoque correspondiente a cada poema, confieren al conjunto un sentido unitario, coherente, continuado, acorde con el proceso cíclico que semánticamente transmiten. Cada pieza obtiene su significado pleno articulado con las restantes.

Aunque más adelante volveremos sobre la conexión existente entre las cuatro composiciones, ya desde aquí subrayamos unos rasgos iniciales que consideramos claves

para la articulación de su análisis. La estructura básica, dentro de evidentes variaciones, es similar y se ordena según cuatro momentos: introducción o enlace, descripción general, selección y deseo final. Cada poema comienza situando el tiempo de la estación por referencia a la situación del sol o al desarrollo del día y, salvo en BIZ, apunta algún detalle que sirve de enlace con el anterior o los anteriores. En ocasiones, el poema acaba con una alusión al siguiente , o a los siguientes. Así:

	Referencia inicial al poema precedente	Referencia final al poema siguiente
BIZ		udaberrirako ornitzen biziez ⟶SA
SA	BIZ⟵ (...) Goien sar egin baitu Euri'k Eguzki giltzapean; (...) katez loturik egona baita odei bustien sabelean.	
BA	SA, BIZ ⟵ Urrun duk, sagasti berri, lorea. Arizti, urrunago elurtea.	
		Uda!, gar zoragarri, suzko itsaso: untzi geriza untan nai aut igaro... ⟶ON

BA ←

ON **Uda - suzko itsaso - baitut ibilli**
gerizpe atsegin bat nuela untzi

Ikus bezat, Yauna, bein ta berriro,
otalore eziñegona...
→BIZ

Bekusat sagasti gazte elurgiro
(...)
Ikus bitzat arako irusta-sallak
(...)
Entzun bezat iñoizko olerkaria
→ SA

urrezko itsaso bebilt urduria,
Itzal dudala laguntzalle lerden.
→ BA

En un segundo momento, el poeta pasa a destacar aspectos concretos y variados de la estación, detalles del campo, escogidos en función del tema principal y cargados de sentido simbólico. En BA, por ejemplo, en breves pinceladas, se fija en la zarzamora, **masusta-sasia**, el aire, **aizeak**, las abejas, **erlëen** el barranco, **Arru-beetik**, los pájaros, **Txoriak**, el manzano, **Sagarrak**, etc. A continuación escoge una entidad natural, se concentra en ella y la convierte en protagonista y símbolo cardinal del poema. En BIZ pueden ser los robles, **Aritzak**; en SA es, sin duda, el manzanal; en BA la sombra y en ON la superficie de la tierra, su rostro. Finalmente, las cuatro composiciones se cierran con la formulación de un deseo o, como en SA, de una exclamación afectiva.

Junto a esta estructura común, destacamos la relevancia que para la conexión e interpretación coherente del conjunto poético tiene la serie formada por "mendia"-"bidea"-

"lurra"-"basoa". Estas cuatro entidades, componentes esenciales de todos los poemas, constituyen el espacio, el escenario, en el que el poeta busca la identificación con la vida de la naturaleza. Es en ese entorno donde tiene lugar la relación afectiva entre el "yo" y el mundo natural.

Lizardi comulga con la naturaleza en y desde el monte. Sale en dirección a él, asciende por sus laderas y recorre sus caminos. Al decirnos en la última estación **Berriro igo nauzu ene mendira** (ON), nos da a entender que no es ésta la primera vez que sube a su monte, sino que ya lo ha hecho anteriormente en otras ocasiones. Y así es. En BIZ, si bien no se menciona expresamente el momento de la subida, advertimos que el poeta se halla situado en lo alto, pues divisa las cumbres nevadas que emergen por encima de la niebla de los valles y, además, percibe el ruido del torrente que llega desde lo hondo del barranco. Al comienzo de la primavera se despierta en su interior el deseo de salir al campo y volver al monte, **ta, aspaldi ez-ta, mendi-aldi** (SA), para encontrar en él a la primavera. Ya en verano, el Txindoki y las cumbres circundantes son vistas de nuevo, como en invierno, desde las alturas a las que ahora ya no llega el ruido del torrente de la hondonada. En otoño, como hemos recogido, el poeta regresa una vez más al monte. Las cuatro estaciones han sido descubiertas y vividas en ese lugar privilegiado.

En esta subida al monte, el camino adquiere una relevancia notable. En la primera etapa temática, la actitud itinerante se limita al poema BI; en ME el "yo" no sube a la montaña, sino que la contempla desde abajo y se contenta con desear su cima. En esta segunda etapa, sin embargo, el sujeto avanza, sale a espacios abiertos, recorre caminos que le conducen al encuentro de entidades naturales apreciables. Estos caminos no son simple medio para alcanzar un estado o lugar, sino que en sí mismos constituyen lugar idóneo en el que el poeta percibe la vida de la naturaleza y se proyecta en ella.

En invierno descubre que en la orilla del camino no hay fresas ni hierba jugosa. El camino es, en primavera, el puesto de observación desde el que contempla entusiasmado el blanco manzanal, **bide-ertz onetan nadin eseri, / iri begira, sagastia...**(SA). La zarzamora, en verano, y la hiedra, en otoño, son con su flor signo de la vida de la naturaleza que el poeta encuentra a la vera del camino de carros raramente transitado, **Gurdibide bakan-ibil ertzetan** (BA, ON). Lizardi se define como "caminante", **bidazti** (BA), y en verdad es un hombre que, ansioso de belleza y de vida, marcha en su busca por los caminos de su monte, enérgica y animosamente unas veces, **eten zain-giar lotuegiok / bularra asetuz noan geldi** (SA), fatigosa y penosamente otras, **Kemenak uts-eta nekez bainoa** (ON).

Caminando por su monte, el poeta descubre la tierra y el bosque, nuevos espacios singulares de comunicación con la naturaleza. En el bosque se encuentra con los robles sedientos de luz en invierno, con el haya engalanada en primavera y con la sombra en verano. La tierra cambia de rostro con el paso de las estaciones.

El monte de Lizardi, su monte, **ene mendira** (ON) es, en un primer nivel denotativo y geográfico, el monte sobre cuyas laderas se asienta el barrio de Urkizu es decir, el macizo de Ernio, situado hacia el noroeste de Tolosa, y los caminos andados por el poeta son los que recorren sus pendientes en dirección a las cumbres. Pero tanto el monte como el camino, la tierra y el bosque, se revisten, además, según las estaciones y en función de la etapa vital correspondiente, de ricos elementos connotativos y simbólicos. He aquí algunos, recogidos de modo esquemático:

Mendia

BIZ : tontorrak elurrez: / (...) ametsezko ontziez
REPOSO VITAL

SA : ta, aspaldi ez-ta, mendi-aldi
ENERGÍA Y VITALIDAD

BA : Txindoki! (...) / beeari iñoiz baño errotuago
PESO ABRUMADOR

ON : Berriro igo nauzu ene mendira, / oroigarri zaarrei maitez begira... (...) Beste gain erpin bat bazan agiri / leen eze: gaur burni-meatz iduri.
DECAIMIENTO Y DEGRADACIÓN

Bidea

BIZ : Bide-ertzean, ez marrubi / ez belar gizenik.
CARENCIA

SA : bide-ertz onetan nadin eseri, / iri begira, sagastia...
BELLEZA Y VIDA

BA : Gurdibide bakan-ibil ertzetan / masusta-sasia dago loretan.
ABUNDANCIA Y PLENITUD

ON : Gurdibide bakan-ibil ertzetan / untza dago oraindik, nagi, loretan. (...) Kemenak uts-eta nekez bainoa
FATIGA Y DECADENCIA

Lurra

BIZ : yoan-elurte gaitzaren / ondarrak nabari
DESNUDEZ

SA : lurra soil baitago elurrez: / oro dezaken esku naroak / erein baititu zuaitz-soroak
FERTILIDAD Y VIDA

BA : Gure inguru lurra lurrun-yario
CALOR Y SOPOR

ON : **Andre Lurrak yaulki ditu igaliak; / zurbil dauka arpegia, itzal begiak. (...) Lurraren azala erdoitua da**
DEBILITAMIENTO Y EXTINCIÓN

Basoa

BIZ : **Basora naiz. (...) Aritzak, eundaka, / aier zaizkio goiari**
DESEO VITAL

SA : **Ixurkia / basoz ta garoz yantzia: / noizbait orlegi (ON)**
ACTIVIDAD VITAL

BA : **Leioak itxitako yauregia / basoak iduri**
DESCANSO Y ALIVIO

ON : **noizbait orlegi, gaur nabar basoa**
CADUCIDAD

X. Lete, refiriéndose al verso **Berriro igo nauzu ene mendira**, dentro del contexto correspondiente al poema ON, ve además en el monte de Lizardi un monte interior, personal:

> "Lizardiren mendi hori ez baita, soilki, mendi fisiko bat, barne-gogoeta, oroitzapen eta sofrikarioen mendia ere baizik." (1)

B. Markaida reitera esta misma idea cuando, al analizar la relación entre el ser humano y la naturaleza en la poesía lizardiana dice:

> "Baina, batez ere, MENDIA dogu beti arook eta atalok alkartzen dituan hari sotila. Lizardigan, mendira igotea, gizona norberaren barne-gogoetan sartzea besterik ez baita." (2)

---

(1) X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi, op. cit., p. 36.

(2) B. Markaida, ""Xabier Lizardi". Gizona eta izadiaren arteko lotura" in Euskeraren Iker Atalak 2, Bilbo, Labayru Ikastegia, Uztaila-1983, p. 71.

Aceptamos como válida esta interpretación interiorizante, pero respecto a la afirmación de Lete debemos precisar que el monte no debe ser visto únicamente desde la perspectiva decadente y otoñal del poema ON. Lizardi asciende a su monte en las cuatro estaciones, en invierno de modo humilde y silencioso, en primavera con ánimos renovados, en verano entre ardores y sofocos, y, solamente en otoño, penosamente. El término temporal **Berriro** es suficientemente expresivo. El monte del poeta no es solamente símbolo de recuerdos y sufrimientos, sino también de energía, vida y regeneración. En él tiene lugar el proceso vital natural completo.

En cuanto a la aserción de Markaida, nos parece excesivo decir que subir al monte, en Lizardi, no significa más que, "besterik ez baita", introducirse en los pensamientos personales profundos, penetrar en el propio mundo interior. Por un lado, la subida al monte, como Lete indica, es real, física; el sentido connotativo no elimina el denotativo. Por otro, como ya lo estamos subrayando en nuestra interpretación, la ascensión al monte, en Lizardi, es ante todo y sobre todo un proceso de identificación con el desarrollo vital cíclico de la naturaleza, una proyección de su ser en el mundo natural, en el que trata de encontrar una respuesta a su ansia de vida. El monte es el espacio privilegiado de esa identificación y proyección. El camino es el símbolo de la marcha itinerante, impulsada por el deseo, en busca de una satisfacción vital. Por el camino va descubriendo realidades naturales que contempladas, sentidas e interiorizadas, se convierten en símbolos de su visión del mundo y de la vida.

2.4.1. El poema "Bizia lo"

El ciclo se inicia con el poema BIZ. El invierno es para Lizardi la estación de la esperanza, **batak itxaro** (ON). La naturaleza se halla en reposo, pues, aunque aparentemente

todo indica carencia y postración, la vida sigue latiendo en las profundidades y el poeta aguarda confiado en que volverá a resurgir.

Las dos primeras partes de las cuatro que constituyen el poema configuran un ambiente de desnudez y pasiva quietud. La naturaleza se halla inactiva, aletargada y apenas se advierten señales de vida en ella. La mirada del poeta se dirige en primer lugar hacia lo lejos, hacia el cielo, las cumbres y las hondonadas que se divisan desde su monte. El color del cielo se indica de modo indirecto identificándolo con el humo de leña húmeda, gris verduzco. También es oblicua la forma de expresar el momento del día, pues el amanecer se representa por **egunaren ateriruntz**, y la luz diurna primeriza como herida, desgarrón doloroso en la noche, ruptura de las tinieblas, efectuada sin derramamiento de sangre y con aparición de la luz del sol, **odol-beerrean urre**. Las partes elevadas de las montañas, cubiertas de nieve, emergen por encima de la niebla que oculta los valles; estos elementos reales, por comparación, se asemejan a naves de ensueño, las cumbres, inmóviles en el mar, la masa nebulosa.

He aquí un primer segmento poético cargado de simbolismo connotativo. Sus componentes, además de comunicar un sentido denotativo, transmiten entre todos una sensación, una impresión emotiva, de difuminada ensoñación y apacible reposo. Tanto los rasgos de los elementos reales, color grisáceo del cielo y nubes, quietud de las montañas, como los de los elementos imaginativos, gris y difuminación del humo, blandura del nebuloso mar, ensueño de las naves, crean una atmósfera de letargo y calma que se halla en concordancia con el tema nuclear del poema.

El poeta, en una segunda parte, vuelve su mirada al camino, a la tierra que está recorriendo, y a base de breves pero precisas pinceladas, subraya intensamente la desnudez del entorno natural. Carencia y negatividad total, "ez **marru-**

bi / ez belar gizenik", **"Ostobakandu -sasian / kabi bat, uts, urratua..."**, dispersión y escasez, **"Otaloraa, bakanka"**, **"Gr pago bat"**, son los rasgos aparentes de la naturaleza en esta estación vital. La decadencia y la labor destructora del tiempo, pero también la resistencia a su paso, se hallan resaltadas en el deterioro sufrido por las hojas del haya transformadas en hojarasca, y en la comparación de la actitud del árbol con la de las solteronas que no se resignan a perder su lozanía juvenil.

Como ya señalamos en el apartado dedicado al ritmo psíquico, la medida y la rima de este poema no están organizadas con una regularidad sistemática. La flexibilidad y ausencia de riqueza métrico-fónica son adecuadas a la falta de ornato del mundo natural. La naturaleza se encuentra adormecida, con sus energías en reposo, y ni el metro ni la rima rompen su letargo. No es tiempo de alardes y estridencias, sino de calma y recuperación.

Sin embargo, la vida no ha desaparecido por completo. Está presente en ese haya y, sobre todo, en la flor de árgoma y en los robles del bosque. **Otaloraa**, brote aislado de vida en medio de la desnudez ambiental, es verdadero símbolo de perennidad y esperanza. Elevada, por su grito, a un grado de animación superior al vegetal, llama a la primavera, **goiztxo karraxika**, y de esta forma manifiesta que la vida continúa y anuncia la futura renovación.

Con la entrada del yo poético en el bosque, **Basora naiz**, única señal enunciativa expresa de su presencia en la acción, pasamos a la tercera parte del poema, en la que los robles se convierten en sujetos protagonistas de la esperanza vital. Previamente, la ubicación de los restos esparcidos de la pasada nevada en lechos de musgo, **goldiozko ogean**, y su comparación con palomas anidadas y ropas de mujer diligente, además de dibujar un paisaje, contribuyen a mantener el tono

apacible y reposado que domina en el poema. La blancura, el lecho, la mujer esmerada, las palomas, connotan delicadeza, cobijo y calma, ambiente propicio para la restauración de la vida. El bosque es ahora el lugar privilegiado para la relación entre el poeta y la naturaleza, y los robles los seres escogidos para su concreción. Personificados, en su actitud todo revela necesidad y ansia vital, preparación para la vida, anuncio de la primavera, "**aier zaizkio goiari**", "**egarri baitute**", "**luze-luze egiñik**", "**udaberrirako / ornitzen biziez**".

La última exclamación ponderativa nos da la clave del poema. En invierno, la vida no ha desaparecido de la naturaleza; solamente se encuentra dormida. Este sueño no es funesto, dañino, nocturno, sino hermoso y esperanzador. A pesar de que ha sido tomado por pretendido hermano de la muerte, no conduce a la destrucción final, sino a la vida que en este momento se encuentra en suspenso. El sueño de la naturaleza es **bizitzazko urloa**, remanso, sí, pero de vida. Así, el único apóstrofe del poema se dirige al sueño, entidad simbólica que condensa e interpreta el sentido profundo del invierno como estación de reposo vital.

El poema se ha abierto y se cierra en un tono de ensueño. El poeta se identifica con esta situación inicial de la naturaleza. Ha caminado entre la desnudez de los campos y del bosque y al final se une a esa vida latente al manifestar su admiración por la excelencia del sueño, **O, zein aizen eder loa**. Varias de las entidades que ha insertado en sus versos sólo aparecen en BIZ, son más propias del invierno. En **lañoa** y **loa**, su tono grisáceo y ensoñador, y en los seres vegetales "**Otalorea**", "**sasia**", "**goldiozko**", la aparente pobreza de vida o la falta de esplendor vital, son las connotaciones más pertinentes para el sentido total de la composición. Otras entidades volverán a aparecer, aunque bajo perspectivas distintas, en otras estaciones, asegurando la continuidad del

proceso. Si ahora se escucha el sonido del torrente, en verano permanecerá callado. En primavera habrán desaparecido del bosque los últimos restos de la nevada, las fresas estarán en flor, abundará la hierba jugosa, el haya, ahora con hojas rojas, se vestirá con nuevos adornos, y a pesar de que los nidos están vacíos y rotos, los pájaros volverán a cantar. El ciclo natural no ha hecho más que comenzar. **Otaloreа** y **aritzak** ya han anunciado, en su deseo, la proximidad de la nueva estación. La vida continúa.

2.4.2. El poema "Sagar-lore"

SA es el poema del renacimiento de la naturaleza, **besteak berbizte** (ON). El invierno ha pasado, **Negu agurea illa da, baiki, / lurra soil baitago elurrez**, la naturaleza despierta de su letargo y la vida que se encuentra oculta brota al exterior con abundancia. Dentro del ciclo natural, éste es el tiempo de mayor dinamismo, de resurgimiento impetuoso al favor del sol recién reaparecido. SA es el poema de la vida por antonomasia.

La composición se divide en dos partes o momentos. Las cuatro primeras estrofas constituyen el preludio, la salida al campo, el primer contacto con la naturaleza. Las ocho restantes representan el descubrimiento de la primavera y la exultación del "yo" poético ante su belleza y esplendor.

La primera estrofa sirve de enlace y continuidad con la etapa anterior. El poeta recurre a la personificación de los elementos naturales y, sirviéndose de la imagen de la prisión y las cadenas, se refiere a los días pasados del invierno. El sol, símbolo de la vida, ha estado oculto, encarcelado, por la lluvia en el seno de las nubes y, debido a ello, la alegría ha estado ausente de la tierra. Hoy, sin embargo, aparece el azul del cielo, el sol sale de su cautive-

rio, vuelve a brillar, **yaun orail eder**, y con su retorno la vida y el gozo renacen con vigor. El poeta se identifica con este rejuvenecimiento y siente nostalgia del campo, así como un impetuoso deseo de volver al monte del que se halla ausente desde hace tiempo. Su cuerpo se carga de nuevas energías. El momento de su salida está rodeado de connotaciones de plenitud, "**Bete ditzadan**", "**asetuz**", y de entusiasmo vital, "**argiz begiok**", "**eten zain-giar**", "**bularra asetuz**". Como el mundo natural, rompe con la rigidez del reposo invernal y se encamina hacia arriba, despacio, pero con empuje y dinamismo. La presencia del "yo" va a ser más activa que en BIZ.

Al contacto con el campo, la primera reacción del poeta es de duda sobre el tiempo ambiental. No sabe a ciencia cierta si es aún invierno o si ha llegado ya la primavera. Pero pronto, gracias a un proceso combinado de acercamiento físico, ajuste visual y calma imaginativa, va a descubrir que la nueva estación ha hecho su aparición. En un primer momento, vislumbra un montón blanco que puede ser nieve o flores. Poco después, percibe, o imagina, una red de hilos negros, torcidos y revueltos que ha capturado una gran cantidad de algo que, de nuevo, pueden ser flores o copos de nieve, pero también, ahora, mariposas blancas. El ritmo de los versos es entrecortado, a tono con la vacilación del poeta. Las comas, los puntos suspensivos, los dos puntos, cortas interrogaciones y exclamaciones,

eundaka atzitu ditu... loreak?
elur-malutak?, mitxeletak?...

dividen las líneas en cortos segmentos e interrumpen continuamente el discurso poético. El ritmo contribuye a subrayar la postura de duda e indecisión. El proceso de clarificación prosigue y una nueva señal, un pájaro que cruza volando con material para la confección de su nido y anuncia que este día celebran sus fiestas de amor, pone al "yo" poético a las

puertas del descubrimiento definitivo de la primavera.

La segunda parte, dedicada a ensalzar la belleza y la vida de la estación, se abre con la quinta estrofa. El poeta, resuelta su duda, descubre el manzanal en flor, que se convierte en objeto y protagonista central del poema, y en él a la primavera. El resto de la composición será una reiterada alabanza y canto exultante al manzanal y a la vida manifestada en sus ramas. La primera exclamación proclama su blancura y novedad. En los tres versos en apóstrofe

Sagasti berri, sagasti zuri,
inguma-atsegintokia iduri,
elurte arian geldia!

se acumulan valores fonéticos, morfosintácticos e imaginativos ordenados a subrayar la belleza del conjunto: en **Sagasti berri, sagasti zuri**, la reiteración enfática del sujeto ensalzado, la simetría métrica y sintáctica, así como la rima de los dos segmentos; en **inguma-atsegintokia iduri**, el símil hermoseador y la aliteración de los conjuntos fonéticos "ing-", "-gin-"; en **elurte arian geldia!**, la nueva comparación y la aliteración de "-el-" y de "-ia". Los elementos antes utilizados, tres imaginativos, la red de hilos negros, las mariposas y la nieve, y uno solamente real, las flores, son ahora aprovechados para la construcción de la estrofa. La red no era otra cosa que las ramas de los manzanos. Las mariposas y la nieve sirven para componer los dos símiles mencionados : el manzanal, por su blancura, se asemeja a un paraíso de mariposas y a una nevada que ha quedado suspendida en el aire.

La segunda parte de la estrofa mantiene el apóstrofe y añade al conjunto un nuevo elemento embellecedor. Bajo las ramas de los manzanos el poeta descubre un abundante granizo. Se trata de una nueva transformación imaginativo meta-

fórica, ya que en realidad está formado por flores blancas del prado o por pétalos, también blancos, desprendidos de las flores de los árboles. Tanto en el componente figurado, **Ezin urtuzko txingor**, como en el propio, **azpi gizenean** (...) / **zelai-bitxizko loredia**, se descubren connotaciones de blancura y belleza.

Hecho este elogio directo y entusiasta del manzanal y antes de reiterarlo en la novena estrofa, Lizardi, en las tres estrofas siguientes, continúa manifestando su admiración ante la blanca arboleda, pero ahora de modo indirecto, por comparación valorativa con otros elementos de la naturaleza. También otros seres, el haya, la sombra, el grillo cantor, el vuelo de las mariposas, las flores del fresal o el campo de trébol son hermosos o revelan la llegada y presencia de la primavera, pero ninguno como el manzanal en flor. El poeta subraya la belleza de esas entidades, pero ni aun así alcanzan la excelencia y significación primaveral del manzanal. La joven haya se ha revestido de nuevos adornos, la sombra, hija del hayedal, se va haciendo muchacha, y el grillo ha difundido sus versos sonoros. El campo de trébol, por su color y movimiento se identifica con un grupo de danzantes báquicos que, tambaleantes y en mezcla confusa, sostienen en sus manos elevadas su copa de vino. La abundante personificación, "**yantzia**", "**ume yaukala**", "**neska-kozkortzen**", "**olerkari**", "**dantzari-talde**", etc., y otros factores poéticos no consiguen situar a estas entidades a la altura del manzanal. Él es la señal, el símbolo más patente de la primavera. El poeta lo declara en las interrogaciones retóricas excluyentes, "**Zertan** (...) / **begi bear diot**", "**Zertan bear dut yakin**", y en los imperativos **Bego** y **beude**, que demuestran su falta de interés por todo lo que no sea el manzanal único ser de la naturaleza que ahora acapara su atención, **Ene begiok, ez so besteri**.

El blanco manzanal es el compendio de la belleza y esplendor primaverales, y el poeta se invita a sí mismo a sentarse al borde del camino para contemplarlo lleno de asom-

bro. Ahora se encuentra más cerca y repite la exclamación de la quinta estrofa, variando únicamente el comienzo, **Sagasti gazte, sagasti zuri**; el adjetivo alterado **gazte**, como antes **berri**, contiene los componentes semánticos de novedad y juventud; se mantiene la reiteración léxica, la simetría métrico-sintáctica y, aunque se elimina la rima entre los dos segmentos del verso, se compensa sonoramente con la doble aliteración, "-gas-", "gaz-", "-gas-", y "-ti", "-te", "-ti", o, presentada de otro modo, "-gasti", "gazte", "-gasti".

Si hasta aquí se ha destacado en el manzanal ante todo su blancura, juventud y belleza, en las tres últimas estrofas el poeta pone el acento en la vida que asoma en sus ramas. Para ello se fija en el color rojo rosado que, mezclado con el blanco, se percibe en los tiernos capullos, en las flores a punto de estallar. La comparación de estos puntos con gotas de sangre, **odol-tantoak antzo** , y términos como"**gurien**", "**ler-gabe-lore**", "**zabal-zorien**", "**gorrixka**", significan estallido vital. Esos capullos, las flores en trance de abrirse, el manzanal entero, son el símbolo del renacimiento del mundo natural y del ser humano. El color rojizo, la sangre, la inminencia del acontecimiento, son señales del parto que tiene lugar en la naturaleza, **Bizi-erditze zoragarri!**

Tras una invitación dirigida a los pájaros a cantar alegremente, y constatar que, muerto ya el viejo invierno, los campos y los árboles están sembrados de migajas del nuevo pan, en la última estrofa el poeta vuelve a concentrar toda su admiración y entusiasmo en el manzanal.Retoma el apóstrofe y, reiteradamente, "**Bekik iretzat**", "**sagasti iretzat**", le dedica expresamente su grito jubiloso que celebra la vida que se manifiesta en sus ramas. Las imágenes del vestir, **yaiez yantzi**, de las llamas, **garretan**, del estallido, **ler berri**, connotan intensidad de vida. La nueva savia ha vestido, de modo preferente, al manzanal de fiesta y la vida estalla llameante en sus ramas. La última imagen personificadora lo pre-

senta como lecho de nacimiento de la primavera; la vida que estaba dormida ha renacido y se ha manifestado de forma superior en él. Dormición, lecho, nacimiento, manzanal y primavera son entidades y acciones ligadas estrechamente por el proceso de la vida.

Lizardi utiliza a lo largo del poema una estrofa adecuada al tema y tono del poema. La medida es amplia y la rima rica en sonidos y variada en cuanto a su disposición, 10A-10A-9B-10C-10C-9B. El poeta, en concordancia con la energía y vitalidad desplegadas por la naturaleza, para reflejar en su poema el esplendor del entorno, saca mayor jugo de su capacidad versificadora y consigue abundantes aliteraciones, **"Negu agurea"**, **"ler berri"**, **"yaiez yantzi"**, **"Kilker olerkari"**, **"elur-malutak"**, etc., y la rima más rica del poemario. Poema y naturaleza concuerdan en brillantez. En la última estrofa, la exaltación de la vida primaveral alcanza su más intenso modo de expresión, y la rima y la aliteración vertical llegan a su máximo grado de riqueza:

Bekik iretzat oiu alAI AU
sagasti, iretzat; bereizki bAI'AU
yaiez yantzi zornA BERRIAK!
Bizitza duk agiri gARRETAN...
Bizitza, ler berri, adARRETAN...
Igan dik sort-ogea UdABERRIAK!

El poeta continúa proyectándose en el ciclo natural. La presencia del "yo", el presente actual, la riqueza métrico-fónica, las abundantes admiraciones, la invitación a sentarse al borde del camino en actitud contemplativa, la exclusión de otras entidades primaverales y, sobre todo, la declaración final **Bekik iretzat oiu alai au**, confirman que desea identificarse, asimilarse a la vida y renacimiento del manzanal y de la primavera.

En este poema, son también varias las entidades que confieren continuidad al ciclo natural. Unas, **irusta-salla** y **pipil gurien**,solamente se mencionan aquí. Otras, aun siendo propias del tiempo, se insertan en referencia a la pasada etapa invernal y su situación conlleva renacimiento vital. En la tierra ya han desaparecido aquellos restos de nieve que se veían en invierno, **lurra soil baitago elurrez**, han brotado las flores del fresal y la tierna hierba que antes faltaban. El haya se ha despojado ya de su hojarasca y se ha vestido de nuevos adornos, **ta apaingarri berriez yantzia.**

La primavera, como etapa del ciclo, está vinculada no solamente al pasado, sino también al futuro. Los pájaros, que, olvidados ya sus nidos rotos, cantan y anuncian sus fiestas amorosas, callarán en verano y volarán presurosos en otoño. Al final del ciclo, el grillo poeta habrá callado y el vuelo de las mariposas habrá perdido su frescura y brillantez. En verano, el manzanal, en lugar de flores blancas, ofrecerá frutos sazonados y la sombra, que ahora empieza a desarrollarse en el bosque, alcanzará su mayor belleza. La naturaleza y sus seres perviven, y de la estación del renacimiento pasan, cambiando su apariencia pero manteniendo su individualidad, a la estación estival.

2.4.3. El poema "Baso itzal"

El verano, plasmado en el tercer poema del conjunto, BA, simboliza la vida en plenitud, **irugarrenak bizitza-indar bete** (ON). Es el tiempo en el que la naturaleza, pasado el momento del parto, operada la revitalización, da su fruto maduro. Con todo, serán el calor sofocante de la estación y el alivio proporcionado por la sombra, los aspectos que ocuparán la mayor parte de la composición.

El contenido poemático se distribuye en siete fragmentos de diversa extensión y conformación, separados gráficamente por líneas de puntos. Temáticamente, se agrupan en dos amplios conjuntos formados por los cuatro primeros, uno, y por los dos últimos, el otro. El quinto, intermedio, funciona como transición o ligazón entre ambos.

En el primer conjunto, básicamente descriptivo, el poeta nos ofrece su visión personal de la naturaleza en pleno verano. El "yo" apenas aparece expresamente, pero la selección de los elementos responde a una clara intención: subrayar que el monte, el campo y los seres del entorno se hallan abrumados por el agobiante calor estival. El fragmento inicial sirve, de nuevo, para enlazar con las etapas anteriores y, por referencia a ellas y a la posición del sol, situarnos de lleno en el verano. El primer dístico consiste en un doble apóstrofe dirigido a los protagonistas de la primavera y del invierno. La flor del manzano ha quedado ya lejos y más aun la nieve del robledal. Así, comprobamos indirectamente que hemos entrado en la nueva estación.

La posición del sol es la propia del verano. Elevado a su punto más alto, **Gallurrera igoa**, puede lanzar sus rayos de modo más perpendicular y, de esta forma, calentar con más fuerza e inundar de luz el espacio. Además del comparativo **zutago**, la interrogación retórica contribuye a dar una impresión intensificada de la acción solar; por medio de ella, el poeta da a entender que nadie es capaz de soportar o almacenar en sus ojos la luz difundida por el sol en verano, **nork sakon-askiak / gañez ez dakien aren argiak?**

Un nuevo dístico aislado cierra esta introducción y define al verano por relación al monte. Esta estación es, para el monte, mediodía, tiempo de ocio o de vacación dorada, y de siesta deliciosa. El campo goza y se complace en el fruto. Así, a la luz y al calor se añaden rasgos de plenitud, quie-

tud y descanso. Todos, unos más que otros, se desarrolllan en las estrofas siguientes.

Tras esta visión general, situado ya en su monte, el poeta, en el siguiente fragmento, avanza por el camino de carros poco transitado y en su orilla descubre la zarzamora en flor. La sensación inicial dominante es de abrasamiento y fuerte rumor. Su intensidad viene expresada por medio de una doble exclamación reforzada por una repetición léxica, la del adverbio de tipo demostrativo usado para la estructura admirativa, y por la rima de las dos partes del verso, **Ango kixkalbearra! Ango marmarra!** El segmento fonético "-arra", reiterado también en la rima versal, en **garra**, es apropiado para comunicar sensación de calor achicharrante. A la impresión global siguen los detalles. Es el aire el que abrasa y el zumbido es debido al revoloteo de las abejas que con sus alas baten, remueven, el aire, y al sacudirlo lo calientan. La acumulación de las expresiones, "Ego-begi", "**aizeak garra**", "**beroz ezezik**", "**yo ta naasirik**", indica que todo hierve, bulle y quema.

El tercer fragmento añade una segunda sensación acorde con el calor ambiental: quietud silenciosa. Fuera de ese rumor producido por las abejas bajo el sol, el resto de la naturaleza está callada. No se escucha el ruido que el torrente, ahora seco o menguado su caudal, producía en invierno, y los pájaros ya no cantan como en primavera, sino que, tras hacerlo por la mañana, cuando el sol ha empezado a calentar, se han refugiado en la fronda. Todo está inmóvil, **Egonean daude**. En el reposo invernal, la inmovilidad era debida a la debilidad resultante del esfuerzo vital y a la postración en que se hallaban sumidas las energías naturales, en espera de un nuevo renacimiento. Ahora se trata de una quietud de madurez, de un descanso y ocio correspondientes a la saturación vital. El poeta se acerca a la arboleda, al manzanal, y descubre el fruto en plena maduración. La personifica-

ción es clara, **"eskuan"**, **"erregeri"**, **"nagiak"**. El léxico, **"Egonean daude"**, **"geldiak"**, **"egonak"**, **"nagiak"**, manifiesta falta de movimiento. El lexema clave del sentido de la estrofa, **"egon"**, queda subrayado por medio de la aliteración de su sonido consonántico central "-g-" en **"Egonean"**, **"sagarrak"**, **"igaliak"**, **"Eguzki"**, **"erregeri"**, **"geldiak"**, **"gizendu"**, **"egonak"**, **"goza"**, **"nagiak"**.

En el último fragmento de esta primera parte, cargado como el anterior de simbolismo disémico, Lizardi vuelve a insistir en el intenso calor estival, pero ahora la sensación experimentada, la emoción comunicada, es de pesadez. El calor, además de abrasar, aplasta y sofoca, **Beroak zapalduta datza oro**. Toda la naturaleza se encuentra abrumada por el bochorno, y el lagarto y el maíz son los únicos seres que no sudan bajo el sol canicular.

El poeta, en apóstrofe aproximativo, ya no ve el monte Txindoki como barco ligero que emerge entre las nubes, **ametsezko ontziez** (BIZ). Su visión produce también sensación de pesadez abrumadora. Si en invierno era un navío leve, **Neguz untzi lirain**, ahora se identifica con un gigante de piedra aplastado por el calor, afincado sólidamente en el suelo e incapaz de movimiento alguno. Incluso los árboles dan impresión de agobio. Lizardi los ve como parados en una imaginaria ascensión por la ladera y los asemeja a flojos y agotados montañeros que, encorvados y jadeantes, se agarran a la tierra.

Todo el fragmento, la selección de los elementos de la realidad, el léxico escogido y las imágenes elaboradas, connotan agobio y aplastamiento. Especialmente significativas son las expresiones **"zapalduta"**, **"astundu-tantai"**, **"errotuago"**, **"lurrari itsasi- / mendizale"**. El Txindoki es símbolo de esta situación.

En esta primera parte, por lo tanto, lo que más impresiona al poeta caminante no es la maduración del fruto, sino el calor que abrasa, inmoviliza y abruma. El dístico que funciona como enlace y transición entre las dos partes del poema, condensa estas sensaciones en la imagen del azote, del flagelo, **Zigor ontaz**. Por medio de una interpelación apostrófica, el poeta pregunta al verano si tiene algún refugio frente a este castigo y hostigamiento. Su deseo es ser conducido a él sin demora, **Ara zuzen nazak, luzatu-gabe!**

El deseo del caminante se va a realizar en una segunda parte en la que, dentro de la quietud dominante, se introducen varios componentes dinámicos. La descripción, modo discursivo casi exclusivo hasta aquí, alterna con segmentos narrativos en los que el sujeto poético se mueve y actúa. La situación permanente de calor y agobio se halla contrarrestada por Sombra y el alivio que proporciona. La estructura métrico-rímica de la primera parte, estrofas de uno, dos o tres dísticos articulados de forma reiterada e invariable según el esquema 11A-11A, experimenta también, en esta segunda, ligeras alteraciones; una de ellas, en la estrofa correspondiente a la descripción admirativa de Sombra, claramente significativa. El "yo" poético, antes poco explícito, pasa ahora a primer plano y se convierte en protagonista de la acción enunciada.

La relación entre el caminante y Sombra se establece según un proceso que va desde el encuentro, pasando por el reconocimiento admirativo, el acercamiento y el contacto, hasta el disfrute gozoso. El poeta descubre el bosque, que en su imaginación se asemeja a un palacio con las ventanas cerradas. Ve que en la entrada hay alguien aguardándole. Todos sus calificativos manifiestan hermosura y excelencia, "**zoragarria**", "**eder**", "**sotilla**", "**arrai**". La expresión **Begira non dedan, atarpean zai**, al convidar a contemplar al personaje y revelar que ese alguien está en actitud de espera, dispuesto

a acoger al caminante, realza la intimidad y amenidad del momento. El paso siguiente es la exclamación alborozada por la que el caminante, abundando en la personificación, identifica a ese alguien por su nombre, **Itzal!**, y le asigna nuevos atributos embellecedores, "**yaukal**", "**xaloagorik**", reforzado por la estructura comparativa **xaloagorik ezin aal**, y "**beltxeran**", amplificado por la forma distributiva **begi bai azal**. La aliteración del grupo sonoro "-al", que connota gracia y levedad, en los términos "**Itzal**", "**yaukal**", "**xaloagorik**", "**aal**", "**beltxeran**", "**azal**", "**Itzal**", "**Itzal**", así como su aparición en forma de rima en todos los versos, y la ruptura del ritmo métrico, que ahora se hace 9-8-8-2-2, contribuyen a aumentar el alcance sugestivo de la estrofa. Belleza, personificación, sonoridad y singularidad realzan a Sombra.

El caminante, pausadamente, el corazón latiéndole con fuerza, penetra en el espacio del bosque donde se encuentra Sombra. La personificación se mantiene y, en **Sar naun**, el morfema de tipo alocutivo especifica a "Itzal" como ser femenino. En el capítulo anterior ya hemos dejado clara nuestra postura sobre las posibles connotaciones sexuales de esta escena. Únicamente añadimos que la lectura intensa o mitigadamente sexual depende, entre otras razones, de la interpretación de ese **Sar naun**. Para nosotros se trata de entrada en el lugar donde habita Sombra. La expresión **taupaka biotza** puede entenderse como consecuencia de la emoción del momento o del cansancio y sofoco del agobiado extranjero, **lerregin-arrotza**. Las acciones que siguen a la entrada en el bosque son de acercamiento delicado y contacto físico tierno y suave. El poeta solicita de Sombra gestos de alivio para su agobio, "**Ar maitez**", "**legortu didan**", "**atzaidan eseri**". La relación afectiva es agradable, deliciosa, "**oial illaun**", "**aldamenean**", "**andereño otzan**", "**aopekotan**". La escena alcanza su punto culminante en la exclamación que cierra la estrofa, **ta, ai, zein gozo gauden, aopekotan!...**, exclamación de gozo por la conversación y contacto íntimo mantenidos con la joven.

La comunicación entre el caminante y Sombra se prolonga, "**zein gozo gauden**", "**Gauden, bada, maite, basoan geldi**". Lo agradable de la situación lleva al poeta a seguir embelleciendo el entorno por medio de imágenes o modificaciones de la realidad. Sobre la base de la identificación del bosque con un templo, elabora otras transformaciones ya analizadas con anterioridad y sobre las cuales no insistimos.

Mientras saborea el alivio ofrecido por Sombra, Lizardi, en las dos últimas estrofas de este fragmento poético, establece una honda contraposición entre las dos partes de la composición, entre el calor y la sombra, entre la situación exterior y la interior del bosque, y de esta forma nos ofrece una clave importante para la interpretación simbólica del poema. Fuera, la tierra hierve y de su superficie manan vapores, pues una lluvia de oro derretido, metáfora de los rayos del sol o de su luz brillante y calor que todo lo funde, actúa sobre ella. "Lur" y "lurrun", términos principales de esta exhalación terrestre, quedan reforzados por la aliteración del grupo de sonidos "-ur-" en "**Gure inguru lurra lurrun**", "**urre urtuzko**", "**Euri**". Dentro, el interior del bosque se halla a resguardo de esta ardiente acometida. Entre ambas posibilidades, el poeta no duda. Su elección es clara y terminante: **Gauden, bada, maite, basoan geldi.**

El contexto, así como las expresiones "**ire ederkiak**", "**laztan goriak**", y, sobre todo, **ezpaitiñe egiten odola kixkal...**, permiten leer el poema desde una perspectiva simbólica, en conexión con actitudes profundas del ser humano. El verano aparece como entidad ambivalente. El calor, como elemento excitante, connota ardor y pasión, mientras la sombra, como refugio sedante, contribuye a aplacar y serenar el ánimo alterado. Ambos, con sus caricias y esplendor, producen satisfacción y gozo, y el poeta los estima. Sin embargo, del sol y calor estivales, únicamente acepta y toma la luminosidad, el brillo dorado que, desde dentro del bosque, se perci-

be por entre los árboles en el exterior. Renuncia a las ternuras ardientes del calor, **laztan goriak**, pero, en cambio, prefiere y recibe las de la sombra, pues no abrasan la sangre.

El último dístico condensa el deseo más profundo que el poeta siente en esta estación, en la etapa de la vida madura. Está formulado como expresión dirigida al verano y dentro de una estructura metafórica. El estío se identifica con una llama, con un mar de fuego, lo cual confirma que su elemento más característico es el calor, el sol ardiente. La llama es encantadora, fascinante, **gar zoragarri**, pero, como ya hemos visto, el caminante no pone su aspiración en ella. El verano tiene en su propio ámbito la respuesta. Prolongando la imagen de "mar de fuego", **suzko itsaso**, el poeta anhela surcarlo en la nave que es la sombra. Su deseo, por lo tanto, consiste en pasar el estío, protegerse de su calor, refugiado en la sombra del bosque, o, simbólicamente, en un nivel personal, gozar y disfrutar de la plenitud de la vida, pero a la vez sosegar y asimilar las energías y pasiones que brotan del corazón humano en este período de la existencia, en la madurez adulta. La riqueza sonora, ya subrayada en la primera parte del trabajo, funciona como factor que intensifica la relevancia estructural y simbólica de este dístico final.

También en este poema ha quedado patente la identificación del poeta con la situación y actitud de la naturaleza. El caminante es uno de los que sufre el peso del calor, y se siente abrumado como los pájaros, el Txindoki o los árboles. En esos ardores y agobios físicos se proyecta la imagen de los ardores y agobios interiores del poeta. Pero con quien más estrechamente se une es con Sombra. La exclamación admirativa emitida al reconocerla, el gozo manifestado al estar junto a ella y, sobre todo, la elección de sus favores, rehusando aquellos que abrasan la sangre, son señales evidentes de su identificación.

Algunas de las entidades recogidas en el poema, las abejas, el maíz y el lagarto, sólo aparecen mencionadas en esta estación estival. Funcionan como elementos intensificadores del calor sofocante y abrasador. Las que no son exclusivas de BA, además de contribuir al sentido total de la composición, siguen siendo factores de articulación entre las cuatro etapas del ciclo natural. Como "mendia" y "bidea", ya señalados con anterioridad, y que ahora se expresan bajo la perspectiva del verano, también "lurra" y "basoa" son elementos permanentes del proceso. La tierra, sembrada en primavera, calentada en verano por el sol, exhala vapores, y en el bosque, la sombra, que en la estación precedente había comenzado a desarrollarse, se ha convertido en joven lozana y hermosa. El manzanal ha perdido ya su flor primaveral y de sus ramas penden frutos sazonados. Los pájaros, que antes cantaban alegres, ahora se guarecen y callan en la fronda. Ya no se escucha el ruido que el torrente producía en invierno. Los árboles, que en la etapa del sueño aparecían ansiosos de luz y en primavera destacaban por los adornos de su nuevo follaje, son vistos como seres inmóviles, afincados en la tierra. La naturaleza se mantiene, pervive y cambia. Cada estación es un momento vital diferente, pero solamente comprensible en conexión con las demás. Así, el deseo final del poeta de surcar el mar de fuego del verano en la nave de sombra, se va a realizar, y el siguiente poema comenzará constatando su cumplimiento.

2.4.4. El poema "Ondar-gorri"

Con el poema ON llegamos al último período del ciclo de la naturaleza. En ON, el otoño, en un primer plano, simboliza la decadencia, el progresivo debilitamiento de la vida natural, **zurbil dauka arpegia, itzal begiak**. A la esperanza de vida, al parto y la vida en plenitud,sucede el desfallecimiento. Poco a poco, el mundo natural va declinando,

descendiendo, hasta caer en el estado de prostración invernal. En un segundo plano, representa el deseo de renovación.

Lizardi divide gráficamente la composición en cinco fragmentos que se agrupan en dos partes bien diferenciadas. En la primera, que incluye los tres primeros, el poeta plasma el declive otoñal de la naturaleza. La segunda parte, es decir, los dos últimos fragmentos, aunque incluida en ON, concierne no solamente al otoño, cuyos límites rebasa, sino a las cuatro estaciones, y constituye una visión e interpretación personal del proceso cíclico completo.

Como en otras composiciones, el primer fragmento sirve de enlace con el poema anterior y establece una correspondencia entre la estación, en este caso el otoño, y un momento determinado del día, en este caso el atardecer. Ambos, otoño y atardecer, etapas de procesos físicos relacionados pero diferentes, tienen, en la visión del poeta, rasgos connotativos afines. Por otra parte, este trozo poemático y el que recoge la escena protagonizada por el caminante y Sombra, en BA, son, dentro del conjunto "Urte-giroak ene begian", los dos fragmentos de extensión superior a la estrofa en que el poeta más se aparta del discurso realista.

La transición del verano al otoño se articula mediante el recurso a las metáforas finales de BA. El verano es el mar de fuego y la sombra agradable la nave en que, según afirma el "yo" poético, ha recorrido el caluroso estío. El poeta ha logrado realizar su deseo pero su nave ha encallado, ha tocado fondo suavemente, en una playa o arenal desierto y rojo, **ondarreta bat du, soil eta gorri**. En la segunda estrofa, a modo de paréntesis explicativo, Lizardi aclara el segmento imaginativo precedente por referencia a la posición en que se encuentra el sol al término del día. Esa playa roja es una que , como realmente en el lado de acá, el mar tiene figuradamente en el lado de allá, en su otro extremo del hori-

zonte. Allí, en la imaginaria lejana orilla, el sol, personificado, entra en su descanso y el final de su dorado viaje tiñe de rojo, de pura sangre, **odol-uts iñularrean** , el cielo y el mar.

Concluido el viaje, sin abandonar la imagen marina inicial, el poeta arroja el ancla de su nave en la Tarde y posa su pie en el Otoño. El dístico está construido de forma paralela, con una leve variación en el orden de los componentes verbales:

Aingura bota dut Arratsaldean:
oña dut ezarri Udazkenean...

Tres son, por lo tanto, los procesos que quedan entrelazados en este primer fragmento: el ciclo de las estaciones, el transcurso del día y el viaje del poeta a través del estío. En todos se subraya su momento terminal. El año natural acaba en el otoño, el día en la tarde y el viaje en la playa roja y solitaria. Los tres han llegado a su final. Playa, otoño y tarde, todo connota ocaso y declinación, "**Arratsaldean**", "**Udazkenean**", "**ondarreta**", y otras expresiones como "**ondoaz legorra yo dit**", "**soil eta gorri**", "**bide-goenean**", "**legor bat**", "**sar atsedenean**", "**Aingura bota dut**", "**oña dut ezarri**", confluyen en la producción de un sentido dominante de acabamiento y etapa final, en la sugerencia de una emoción cargada de triste melancolía.

Anclado en el otoño, el poeta pasa a un plano de rasgos más realistas y, caminante infatigable, vuelve a subir a su monte en el que va a descubrir y sentir el desgaste vital operado en la naturaleza y en su propia persona, ya simbolizados de modo imaginario en el fragmento anterior. La primera impresión es de carácter general. La Tierra, personificada como señora y madre, ha dado ya sus frutos y tiene el rostro demacrado y los ojos nublados. De la vitalidad y el

esplendor, de la flor, del fruto y el adorno de la primavera y el verano, no quedan más que unos escasos vestigios. El poeta acude a los recuerdos y los contempla con afecto, **oroigarri zaarrei maitez begira...** Concretamente, la hiedra, perezosa, sigue aún en flor, pero otras entidades naturales han entrado ya en un proceso decadente. Las flores se han marchitado, las mariposas ya no son blancas como en primavera, sino de color rojo apagado, de alas ajadas y han envejecido sin conocer el amor. Términos como "**zimel**", "**gorri**", "**zarpil**", "**atsotu**", expresan con intensidad el desmoronamiento del mundo natural.

El caminante se identifica con esta situación. Él también, a la par que la naturaleza, se siente desfallecer. La ascensión a su monte ya no es enérgica y animosa, sino lenta y fatigosa. La sexta estrofa, enunciada enteramente en primera persona, es una declaración humilde y dolorosa de su profundo decaimiento. En la primera frase todo es negativo, "**uts-eta**", "**nekez**", "**zaartu**". Le falla el brío, sube por el camino con dificultad y sospecha que ha envejecido. La segunda frase consta de tres segmentos paralelos, cada uno ajustado a una línea, en los que de modo acumulado e intenso se condensa el debilitamiento, el ahogo, del poeta:

Udazkenak aulagotzen dit atsa,
orbelak ozenagotzen oin-otsa,
aldapak larriagotzen biotza...

Los tres sujetos activos, "**Udazkenak**", "**orbelak**", "**aldapak**", entidades de la naturaleza que, dentro del contexto, connotan decadencia y cansancio, operan respectivamente sobre el poeta tres acciones que minan su vitalidad y resistencia. Los tres sujetos corporales pasivos que padecen el influjo de dichas acciones son "**atsa**", "**oin-otsa**" y "**biotza**". Un aliento vigoroso y un corazón funcionando plenamente y sin ahogos son signo de energía vital. En esta penosa ascensión, sin embar-

go, el caminante comprueba que el otoño debilita su aliento y que el corazón, oprimido por la cuesta, marcha forzadamente. Un paso airoso que, por su ligereza, apenas roza el suelo y, por lo tanto, casi no produce sonido alguno,es señal de una marcha desenvuelta y llena de brío. En su lenta subida, la hojarasca otoñal que cruje bajo sus pies hace resonar con mayor fuerza sus pasos, dando impresión de cansancio y quebrantamiento. Su caminar se asemeja más al lento y resignado de los asistentes al entierro de la abuela, el sonoro **Ots! / ots! / bizion oñok...** (BI), que al leve y juvenil de la primavera, **Aren oñek ikutzen / ote dute lurra?** (NE). La frase que cierra la estrofa resume y remata la serie de sensaciones deprimentes. El poeta confronta su situación actual con la pasada y ve que al terminar la ascensión o detenerse para descansar se recuesta más roto y quebrantado que en otros tiempos. Con el paso de las etapas vitales su persona ha perdido vigor. El tiempo ha actuado como factor destructor. La comparación y el adjetivo verbal **autsia**, añadidos a los numerosos términos recogidos en la estrofa, son concluyentes.

Puestos a subrayar la estructura fónica del poema, relevante por reiteraciones o aliteraciones como urrun-urre-iñularrean, gorizko-goenean-legor, oraindik-loretan-Or-lore, etc., subrayamos las de esta sexta estrofa por la cohesión que imprimen a los versos.

Kemenak uts-eta nekez bainOA,
zalantza dut zaartu naizelakOA...
Udazkenak aulagotzen dit aTSA,
orbelak ozenagotzen oin-oTSA,
aldapak larriagotzen bioTZA...
Leenetan ez bezin autsia naTZA.

Todas las rimas acaban en /-A/ y la de los dísticos segundo y tercero son muy parecidas fonéticamente, /-TSA/, /-TZA/. La aliteración vertical, subrayada en el texto, es abundante. La

aliteración horizontal reitera grupos de sonidos como **Kemenak-nekez**, **zalantza-zaartu-naizelakoa**, **zalantza-naizelakoa-aula-gotzen-orbelak-aldapak-larriagotzen**, **orbelak-ozenagotzen-oin-otsa**. Así, todo este segundo fragmento poemático nos comunica un profundo sentimiento de debilidad y agotamiento constatado tanto en la naturaleza como en el caminante.

Finalizada la ascensión, situado ya en un lugar elevado, el poeta, en un tercer fragmento, descubre un panorama tan desalentador como el observado desde el camino. Ahora, la impresión dominante es el color, y por medio de él transmite su visión de la situación de la naturaleza. La vertiente que se extiende hacia lo hondo del barranco está cubierta de bosque y helecho, pero el verde ha dejado paso al color abigarrado, pardo de tonos rojo-amarillentos, del bosque y al color rojo del helecho, tonalidades connotadoras de decadencia y pérdida de savia vitalizadora. El poeta dirige su mirada a lo lejos y descubre una cima montañosa que, antes verde, ahora, por su aspecto, se parece a una mina de hierro, **gaur burni-meatz iduri**, comparación destacada por la aliteración del grupo "-ur-". El rojo, por lo tanto, es el color de la desierta playa del comienzo, de las ajadas mariposas del camino, del helecho y de las cumbres. De nuevo, el paso funesto del tiempo, evidenciado en las referencias comparativas con el pasado,

noizbait orlegi - gaur nabar basoa
leen eze - gaur burni-meatz iduri

actúa sobre la naturaleza deteriorándola y deformándola.

El rojo y su simbolismo queda subrayado por la transformación de la realidad operada al final de esta séptima estrofa,

Lurraren azala erdoitua da,
ala dut odola begietara...?

versos destacados sonoramente con la aliteración de la vocal "a" y la reiteración del grupo "-ala-" en "**azala**", "**ala**", "**odola**". En ellos, el poeta se interroga sobre la causa del color de la tierra y duda entre dos posibilidades, ambas imaginarias: la superficie terrestre se ha enroñado o en sus ojos se ha acumulado sangre que le hace ver todo de rojo. Tanto una como otra, además de constituir recursos destinados a explicar imaginativamente el colorido del entorno, son también ricas en valencias connotativas relacionadas con el sentido global del poema. La roña, rojiza, connota paso del tiempo, desgaste, descomposición y destrucción. La sangre en los ojos, que en otro contexto puede ser síntoma de actitud pasional, ira o exacerbación, aquí puede relacionarse con el llanto lloroso y prolongado que irrita y enrojece los ojos, sugiriendo emocionalmente, como reacción ante la decadencia de la naturaleza, tristeza y pesar.

El desfallecimiento afecta, así mismo, al mundo animal. Se escucha el lamento que el viento húmedo hace emitir a la tierra, pero ya no se oyen los sonidos producidos por los insectos, el grillo y la cigarra. El poeta ve a los pájaros alejarse presurosos en bandadas y se dirige a ellos para preguntarles por su prisa y agitación. Acaso acuden al funeral del amigo Ruiseñor, **Adiskide Urretxindor il zaizute**, y temen llegar tarde al acto. Por lo tanto, nueva serie de elementos connotadores, en cadena, de deterioro y negatividad: "**ots negartia**", "**ez da iñon**", "**ixil zen**", "**iraduz urrundu-bearka**", "**il zaizute**", "**egoak ikara**", "**berandu-beldurrak**".

En este tercer fragmento, la medida del verso sufre una notable alteración, pues se intercalan cuatro líneas de ocho sílabas y una de seis que rompen con el metro dominante de once sílabas. En la última estrofa, el cambio métrico va acompañado de variación en el orden de la rima.

Todo declina. Es la última etapa del ciclo y la realidad captada, las imágenes elaboradas, el simbolismo connotativo de componentes como el rojo, la entrada del sol en su ocaso, la ascensión por la cuesta, el silencio de los insectos, etc., toda esta primera parte del poema, como conjunto, confluye en la configuración de un sentimiento de decadencia y caducidad. El poeta, a través de la constante presencia del "yo" poético, "**baitut ibilli**", "**yo dit**", "**bota dut**", "**igo nauzu**", "**nekez bainoa**", etc., se ha identificado con la estación y ha comprobado que, como a la naturaleza, también a él le ha llegado su otoño. Su cuerpo y su ánimo han perdido vigor y como los seres del mundo natural se siente débil y cansado.

Son varias las entidades que únicamente aparecen en ON, "**ondarreta**", "**untza**", "**aldapa**", "**garoa**", "**Txitxarra**" y "**Urretxindor**". Todas contribuyen al sentido específicamente decadente de la composición. Otras, como en los poemas anteriores, sin ser específicas de ON, además de aportarle su carga significativa, permiten la conexión con las restantes etapas del ciclo. Así, el aire, que en verano abrasaba, ahora se ha vuelto húmedo; las flores se han marchitado y los frutos que pendían de los árboles se han desprendido; el grillo poeta ha callado, las mariposas han perdido su colorido y los pájaros, que en primavera cantaban de modo festivo y en el estío reposaban en la fronda, ahora vuelan apresuradamente y como desorientados.

2.4.5. El simbolismo arquetípico de las estaciones

Al comienzo de este cuarto capítulo nos hemos planteado abordar tres tipos de simbolismo: el entitativo, el connotativo y el arquetípico. En el análisis precedente, además de la conexión existente entre las estaciones, ha quedado claro que junto a su sentido denotativo los poemas po-

seen valores connotativos relevantes. Dentro del simbolismo entitativo, acaso algunos de los elementos individuales insertados, como, por ejemplo, el manzanal, la sombra, la cuesta, el calor o el ruiseñor, simbolizan entidades específicas y concretas, pero, en el caso de "Urte-giroak ene begian", carecemos de datos internos o externos al conjunto poemático que nos permitan elaborar con garantía una interpretación de esta índole. Por el contrario, en lo que respecta al simbolismo arquetípico, son varios los componentes poéticos que posibilitan la articulación de esquemas imaginarios en los que se manifiestan actitudes humanas fundamentales. Para su construcción nos apoyamos en los dos últimos fragmentos de ON y en una serie de imágenes simbólicas permanentes a lo largo del ciclo.

La segunda parte de ON, de sentido muy distinto al de la primera y situada al término del ciclo, sirve de conclusión a las cuatro estaciones. Se abre con una corta estrofa, métrico-rítmicamente singular, que , bajo un hondo simbolismo, contiene una clara referencia a la caducidad general y personal:

Oi, zein dan ituna
beera-bear au!
Nik ez nai eguna
biurtzerik gau!

La estrofa condensa simbólicamente el más intenso de los deseos de Lizardi: el deseo de vivir. Vocablos cortos, rima en todas las líneas, tono vivo y personal, estructura métrico-rímica única en todo el poemario, contribuyen a conformar una estrofa en la que la singularidad de la expresión hace uno con la del contenido. La primera de las exclamaciones es una constatación desiderativa en la que el poeta expresa lo triste y doloroso que es para él tener que descender, el verse obligado a bajar. En la segunda, deseo expresa-

do en forma negativa, manifiesta no querer que el día se transforme en noche, o, dicho positivamente, querer que el día siga siendo día permanentemente.

Estos procesos, descenso y paso del día a la noche, además de constituir dos cambios físicos observables, representan arquetípicamente situaciones o actitudes humanas existenciales. El primero de ellos, el descenso, referido en el poema a la decadencia de la naturaleza y de la persona en la etapa otoñal, corresponde al eje espacial. El segundo, transformación del día en noche, ligado a la mencionada entrada del sol en su ocaso, pertenece al eje temporal. Encarnan el aspecto maléfico y tenebroso de la experiencia humana y pertenecen al componente nocturno radical del imaginario.

La expresión **beera-bear au** puede entenderse como "tener que descender", "tener que bajar" o "tener que caer". Descenso o bajada, y caída, se diferencian en que el primero es un movimiento gradual más bien lento, y el segundo es brusco, rápido y difícil de detener. En el poemario dominan los desarrollos progresivos sobre los cambios o cortes repentinos, y así, vemos que el caminante penetra **geldixe** (BA) en el espacio de sombra del bosque, el poeta baja por la retorcida escalera **poliki** (GU), o la nave toca fondo **emeki** (ON). En esta línea, **beera-bear au** es más un descenso continuado que una caída violenta. Se trata de un desmoronamiento físico y anímico, pérdida gradual de vigor corporal y energía espiritual. De esta forma, la nocturnidad y negatividad del movimiento queda en cierto modo suavizada, invertida o eufemizada. Sin embargo, si el proceso descendente llega hasta su último extremo, si se agota todo el espacio vital, todo el potencial anímico utilizable, si el ser se abate hasta el punto más bajo sin posibilidad de supervivencia, la situación resulta, aunque de forma menos violenta que en la caída, definitivamente mortal.

El segundo movimiento arquetípico, transformación del día en noche, es también de sentido nocturno y gradual. El sol, al entrar poco a poco en su descanso, **sar atsedenean**, deja una parte del mundo sumida en la oscuridad. El día es la imagen primordial de la luz, la vida y la plenitud. La noche reúne en su sustancia maléfica numerosas valoraciones negativas: negrura, agitación, impureza, ceguera, mutilación, conciencia degradada y muerte (1). En el cambio del día a la noche se simboliza el tránsito de la vida a la muerte, el final del tiempo disponible para vivir. Imaginariamente, este proceso es a la vez temporal y espacial, pues el paso del día a la noche se realiza con la bajada del sol hacia su ocaso. Ambos, por lo tanto, pueden sintetizarse en el movimiento de descenso.

El poeta, así pues, se enfrenta a un riesgo mortal: perder el espacio y el tiempo, alejarse definitivamente de los dos ejes vitales fundamentales. Es un momento crítico, reflejado en el nivel de la expresión en la estructura estrófica, breve, aislada, insertada en difícil equilibrio entre las dos partes del poema. Sin embargo, todavía no se ha consumado enteramente la bajada. El día se encuentra en el atardecer y queda alguna esperanza.

En este trance, el poeta proclama su deseo de que el descenso y la llegada de la noche no se consumen. Lo manifiesta de forma personal, vehemente, en una actitud perteneciente al régimen diurno-postural de oposición antitética a la muerte, de negación y resistencia al paso del tiempo, **Nik ez nai**. Con todo, su deseo no se explicitará primordialmente como detención del tiempo o como retroceso al pasado, sino como regeneración cíclica. El descenso llegará a un punto límite de profunda inanición, el día se hará noche, pero el proceso no finalizará ahí. Desde esa postración lindante con la muerte renacerá la vida y, tras la noche, volverá a apare-

---

(1) Cf. G. Durand, op. cit., pp. 99-103.

cer el día en un eterno retorno o movimiento cíclico ininterrumpido. Al peligro nocturno del **beera-bear au** y del **eguna biurtzerik gau**, el poeta, por lo tanto, responde con el impulso diurno-postural del **Nik ez nai**, con la inversión eufémica de la caída nocturna en descenso, y, sobre todo, con la esperanza basada en la reconciliación temporal copulativo-cíclica.

Situado en este momento de descenso y pérdida de luz, **Giroen argia galtzerakoan**, el poeta distingue en su espíritu el eco del tiempo pasado y llama a las tres estaciones ya consumidas para que retornen, **nik dei ta atozte**. Las cinco últimas estrofas del poema se configuran como una única y a la vez múltiple y variada petición en la que, de modo reiterado e insistente, se expresa el deseo de volver a vivir las etapas naturales, de tornar a ascender y alcanzar el punto culminante, no una sola vez, sino repetidamente, **bein ta berriro**. La postura del poeta se manifiesta en los numerosos imperativos o formas verbales desiderativas acumuladas: "**atozte**", "**ekardazute**", "**bear zaitute**", "**Ikus bezat**", "**Bekusat**", "**Ikus bitzat**", "**Entzun bezat**", "**bebilt**", "**esnatu nadi**". Necesita de las tres estaciones, **Oro bear zaitute**, porque todas, desde perspectivas distintas pero complementarias, significan vida:

batak itxaro, besteak berbizte;
irugarrenak bizitza-indar bete.

También el otoño, la estación más nocturna, encierra un sentido positivo, pues al final ofrece la posibilidad de reiniciar el ciclo vital. De todas formas, es un anhelo que choca con la evidencia. El poeta es consciente de que la vida terrestre tiene un final, **Yainko-muño-gañetara baño leen**, sabe que alguna vez el descenso será definitivo, pero se sostiene en esta tensión entre deseo y realidad.

El ciclo estacional en "Urte-giroak ene begian" es, por lo tanto, un proceso en el que se imbrican dos movimientos, uno temporal, de la luz hasta la llegada de la oscuridad, y otro espacial, ligado a la ascensión y al descenso. Ambos simbolizan arquetípicamente unas situaciones y actitudes vitales que esquematizamos y ordenamos en el cuadro siguiente:

	(Día) Eje temporal	(Sol) Eje espacial	Proceso vital	Simbolismo
Negua	AMANECER	INICIO DEL RECORRIDO	PRELUDIO VITAL	ESPERANZA
	argi leenenkia (BIZ)	egunaren atari-runtz (BIZ)	ornitzen biziez (BIZ)	itxaro (ON)
Udaberria	MAÑANA	ASCENSIÓN	NACIMIENTO-JUVENTUD	RESURRECCIÓN
	Loreil-laño goiztar(NE)	orra agiri,tar-teka, urdiña (SA)	Sagasti gazte (SA)	berbizte (ON)
Uda	MEDIODÍA	CENIT	MADUREZ	PLENITUD
	i au eguerdi (BA)	Gallurrera igoa (BA)	geldiak gizen-du (BA)	bizitza-indar bete (ON)
Udazkena	ATARDECER	DESCENSO	ENVEJECIMIENTO	LLAMADA AL RETORNO
	Arratsaldean (ON)	sar atsedenean (ON)	zaartu naize-lakoa (ON)	nork-zeren sa-ria ekardazute (ON)

Dentro de este movimiento espacial y temporal, el invierno representa el punto de partida. El poeta escoge la flor de árgoma como entidad natural que, por su inquietud y resistencia a la muerte, mejor encarna el sentido vital de la estación. Su anhelo de retornar a la etapa inicial del ci-

clo se concreta en el deseo de volver a ver a esta flor, pues si la contempla de nuevo, habrá recuperado la posibilidad de revivir:

Ikus bezat, Yauna, bein ta berriro,
otalore eziñegona... (ON)

El invierno, en el eje temporal, corresponde a la aparición de la primera luz del día, a las primeras señales del amanecer. La luz es aún débil y no alcanza a simbolizar el esplendor y la energía plena. Espacialmente, siguiendo el recorrido ascendente-descendente del sol, representa el comienzo de su travesía diurna. Se inicia un proceso de elevación hacia las alturas, de progresiva intensificación y expansión vital. La cumbre, por ahora, parece de ensueño, **ametsezko ontziez**(ON),y la subida al monte, efectuada realmente en las cuatro estaciones, en ésta apenas se subraya. Idéntica situación vital se desprende de otros componentes arquetípicos. La flor, siempre en evolución, no ha hecho aún, salvo el caso excepcional del argomal, su aparición, y solamente quedan restos de hojarasca pertenecientes al ciclo anterior. El árbol, símbolo arquetípico plural, actúa también como soporte del movimiento de elevación y descenso, y en esta etapa, despojado de sus adornos, representa el ansia de vivir, la esperanza en la renovación, el acopio de energías, **ornitzen biziez** (BIZ), para iniciar la ascensión primaveral. La sangre, paradójicamente, no brota de la herida del primer amanecer. Elemento vital, como la luz o la savia de los seres vegetales, se encuentra como retenida, congelada, hasta que con el calor y la actividad primaveral brote en abundancia. Es una etapa gris, en la que este color simboliza a la naturaleza aletargada, dormida.

En esta primera estación, por lo tanto, los símbolos del imaginario revelan energía en reposo, esperanza en la vida. Es el punto de arranque de la ascensión, el inicio de

la luz diurna. Apenas se advierten señales visibles del "yo" poético, pues, en este preludio invernal, el ser humano se encuentra sumido en un tranquilo reposo vital. A la presencia de elementos radicalmente nocturnos se responde con un repliegue al ensueño gris, con inversión y difuminación de la antítesis "muerte"-"vida", y con esquemas de alimentación, **euriteak bulartua** (BIZ), **ornitzen biziez** (BIZ), **egarri baitute** (BIZ), y de cálida intimidad, **goldiozko ogean** (BIZ), **kabidun usoak** (BIZ), correspondientes al régimen nocturno-digestivo.

Para condensar el sentido de la primavera, el poeta escoge tres entidades. Desea volver a ver y admirar el manzanal y los campos de trébol, y escuchar el canto del grillo poeta. En las tres entidades naturales se representa una energía vital en plena resurrección. Del manzanal se destaca su juventud y el hecho de que sea la cuna, el lugar de nacimiento, de la estación. El trébol de los campos muestra en sus manos ánforas de vino, bebida que, por sus efectos y su rojo color, simboliza, entre otras realidades, la juventud triunfante y la alegría y euforia vitales frente a la huida anémica del tiempo (1). El sonido que el grillo emite desde su palacio terrestre es también señal de creciente actividad. El renacimiento primaveral, **berbizte** (ON), cristaliza en el movimiento arquetípico de la ascensión. En el plano temporal diurno, corresponde a la mañana, como parte del día en la que el sol aparece ya en plenitud. Su luz, no cegadora y abrasadora, sino claridad radiante, luz suprema y bienhechora (2), inunda todo el espacio y reviste el cielo de azul. Espacialmente, la renovación primaveral se plasma en el proceso ascensional del sol que, tras su salida, se eleva en el firmamento camino de su punto más alto. El monte aparece ahora como objetivo que se acomete con vigor y energía.

---

(1) Cf. G. Durand, op. cit., pp. 297-298.

(2) Cf. ibidem, pp. 167-169.

En la flor y en el árbol, reunidos en el manzanal, se manifiestan los esquemas de crecimiento y expansión. Las flores están a punto de estallar y en las ramas del árbol la vida revienta y surge llameante. Se utilizan imágenes por medio de las cuales se intenta detener el paso del tiempo y hallar lugares al abrigo de su acción. Entre ellas, la comparación del manzanal con un paraíso de mariposas o con una nevada suspendida en el aire, y la identificación de las flores del prado con el granizo imposible de derretir. El mismo poeta solamente desea detenerse a contemplar la belleza del manzanal. La sangre, presente en el rojo de las flores a punto de estallar, momento asimilable al brote menstrual de la joven, en este caso, primavera,

ler-gabe-lore zabal-zorien
gorrixka, nabari duk sarri,
odol-tantoak antzo... (...) (SA)

y en la imagen del parto, **erditze baten azternak dira** (SA), funciona como soporte arquetípico no de muerte sino de creación y manifestación de nueva vida. Cromáticamente, el blanco y el azul, colores primaverales por excelencia, comunican luminosidad, belleza y novedad resplandeciente; el rojo-sangre de los pétalos y el rojo-vino de las praderas de trébol, energía y efervescencia vital.

En esta sintaxis imaginaria cristaliza la actitud fundamental de la estación: vida en ascenso. Con relación al ser humano, la primavera corresponde a la juventud, entendida bien como la "flor de la vida", etapa cronológica del proceso de desarrollo de la persona, que en sí constituye un verdadero renacimiento, bien como reanimación del cuerpo, del espíritu, de las ideas, ilusiones o afectos, que puede ocurrir en cualquier momento de la vida, incluso sobrepasados ampliamente los años propios de la edad juvenil. Por medio de la ascensión y la luz, el poeta responde de modo diurno-postural a

los aspectos del mundo nocturno latentes en la etapa invernal y consigue transformarlos en componentes vitales.

Al expresar su deseo referente al verano, Lizardi escoge como entidad representativa a Sombra. En medio del inquieto mar dorado, posible símbolo de la vida terrestre con sus vaivenes, o del corazón humano como sede de las pasiones, quiere volver a tener a la esbelta hija del bosque como compañera que le resguarde en la travesía. Según el eje temporal del transcurso del día, el verano viene a ser el mediodía,el momento en el que la luz y el calor adquieren su mayor intensidad, en imagen arquetípica de madurez a la vez que de descanso y ardor pasional. El sol, en su movimiento espacial de subida, ha llegado a su punto más elevado. Situado en su cenit, se puede decir que, por unos instantes, ni asciende ni desciende, sino que se mantiene en una trayectoria horizontal. La flor se ha transformado en fruto y con él la actividad generadora ha alcanzado su culminación. El árbol se convierte en símbolo de la vida en plenitud. La energía no aumenta y aún no ha comenzado el proceso de decadencia. Es una situación de quietud y reposo, de complacencia en el producto y en la abundancia.

La constelación formada por las imágenes arquetípicas del verano, el sol en su cenit, la intensa luz del mediodía, posee un sentido ambivalente. Por un lado, representa el punto cimero del proceso ascencional y, desde esta perspectiva, como acabamos de ver, simboliza el fruto maduro y la plenitud vital. Por otro lado, como el poeta destaca, manifiesta calor y sopor, y en esas imágenes cristalizan actitudes humanas de naturaleza pasional. El ambiente ardoroso y sofocante, a la vez que abruma, excita fuerzas anímicas, impulsos intensos, difíciles de controlar. El árbol, también ambivalente, visto como entidad inmóvil, aferrada y enraizada en la tierra, y el monte , como mole enorme y estática, aplastada sobre el suelo, son imágenes simbólicas del ser abrumado por

el calor, tanto exterior como interior. La sangre abrasada por el calor se convierte en soporte imaginario de las fuerzas pasionales que arrastran al ser humano. Aunque en el conjunto poemático no se especifica claramente la naturaleza de estas pasiones, el contexto permite suponer que entre ellas se incluyen las de tipo erótico sexual. El poeta presiente que puede verse arrastrado por su fuerza y atractivo, y perder el dominio de sí mismo, por lo que, tras rechazar esta posibilidad, escoge a Sombra, que simboliza un corazón sereno, mesurado, en el que no se da lugar a los excesos. El color dorado, propio de la estación, participa de la ambivalencia general y sirve de apoyo, por un lado, a la situación de plenitud, madurez y riqueza de fruto, y, por otro, a la figuración del sofocante calor y de las brillantes y atrayentes insinuaciones tentadoras que acucian a la persona.

El verano representa la madurez de la persona. Es en esta etapa de la vida cuando, por lo general, las capacidades, los proyectos, las actividades y las realizaciones del ser humano alcanzan su máximo nivel. En este período de productividad efervescente, de solicitaciones excitantes, de responsabilidades a veces abrumadoras, experimenta la necesidad de ese alivio que en el poema simboliza Sombra y que puede consistir en afecto, descanso físico, calma pasional, satisfacción sexual, éxito personal y social, conformidad consigo mismo y con la propia situación, etc. El sentido digestivo-eufémico del refugio encontrado en el lugar sombrío del bosque, la suave intimidad disfrutada en su interior, no es óbice para que en este poema del verano domine el régimen nocturno-copulativo, manifestado en esquemas de fructificación, de madurez ascensional, y en imágenes de fuego, calor y reposo vital.

Por último, el otoño supone un doble movimiento de descenso. Corresponde al atardecer, a los momentos del día en los que la luz del día va perdiendo poco a poco su fuerza,

Giroen argia galtzerakoan (ON), y se debilitan su brillo y su calor. Espacialmente, el sol, una vez alcanzada su posición más elevada, desciende lenta pero ininterrumpidamente hasta penetrar en su descanso por el punto más bajo de su trayectoria, identificado con la desierta playa situada en la orilla más lejana del mar. Si el mar es el símbolo de la vida terrestre, esa playa enclavada en su límite extremo es el final de la vida. Todo baja y decae, y así, paradójicamente, la ascensión al monte es, en este momento, en realidad,un descenso. El poeta sube físicamente por las cuestas de la montaña, pero en esa marcha hacia arriba comprueba que sus energías disminuyen, se debilitan. En la ascensión al monte, ahora, se simboliza la decadencia, el descenso de la vitalidad de la persona, paralelo al de la naturaleza.

Las hojas de los árboles se han desfigurado y convertido en hojarasca, por lo que el sentido simbólico comunicado ahora por el árbol se inscribe también en este movimiento descendente. El color de elementos arquetípicos como el bosque, la tierra o el atardecer, es también revelador de decadencia: el pardo amarillento y, sobre todo, el rojo, son los matices dominantes en esta estación. El rojo del ocaso del sol, del helecho y de la hojarasca, así como la sangre aludida como explicación visionaria del color adquirido por la corteza terrestre, funcionan como formas imaginarias que representan, no ya la vitalidad, el impulso ardoroso, sino el inexorable declinar orientado hacia la muerte. El "yo" poético, que ahora retorna cansado a su monte, apenas encuentra señales de vida en su ascensión y debe recurrir al pasado, descender al fondo de su memoria para recuperar, por medio de los recuerdos, **oroigarri zaarrei maitez begira** (ON), aquellas imágenes de vida en plenitud descubiertas en las pasadas estaciones. El otoño corresponde al período de envejecimiento del ser humano. En su atardecer, en su descenso físico y anímico, se va despojando de sus energías, se alimenta de recuerdos, y en su desmoronamiento la cuesta de la existencia se le hace cada vez más penosa.

La primera parte del poema ON, la que recoge el aspecto radicalmente nocturno del otoño, está poblada de elementos negativos, de degradación y síntomas de muerte. Sin embargo, la estación posee otra dimensión. Como estamos viendo, en la segunda parte el poeta adopta una postura esperanzadora. Recoge las respuestas ofrecidas por cada una de las estaciones y las inserta y aúna en la que constituye la solución fundamental aportada por "Urte-giroak ene begian" como complejo poemático: la renovación cíclica. Así pues, el otoño, lejos de ser el final definitivo, se convierte en una llamada apremiante, en una puerta abierta al retorno de las estaciones. Lizardi desea volver a verlas, sentir su presencia bienhechora y, de esta forma, renacer y revivir con ellas. El retorno de las estaciones es, por una parte, un hecho real comprobable año tras año; cada vez que el ser humano consigue ser testigo de este proceso significa que ha logrado vivir un año más. Por otra parte, en el nivel simbólico, en el deseo de volver a introducirse en el movimiento arquetípico del ascenso espacial y temporal de las estaciones, cristaliza la honda esperanza de permanecer disfrutando de la vida.

En definitiva, se trata de un deseo cuya actualización tiene lugar en la estructura poética, en el plano de la palabra. Es en el poema donde se realiza la revitalización cíclica. La antítesis entre Anthropos, ser orientado hacia la muerte, y Cosmos, naturaleza en perpetua renovación, queda resuelta, para el poeta y el lector que se adhiera a él, en la síntesis del Logos, en la palabra del verso. En la exclamación dolorosa, **Leen-ain baidamada neurtitz zaarren otsak!** (ON), Lizardi está expresando explícitamente lo que, implícitamente, está constatando en la construcción de su poema, es decir, que es en la palabra poética, en el verso, donde se sitúa la capacidad de actualizar el deseo, en este caso, de revitalizar experiencias anteriores.

De todas formas, el poeta es consciente de que se está moviendo en un plano básicamente desiderativo, de proyección ideal. De ahí que en el último momento, y sin que por ello renuncie a su aprecio por esta vida, ni invalide la respuesta ofrecida en el poema, recurra a su fe cristiana como garantía de vida en plenitud. Las peticiones de esta segunda parte de ON están enunciadas en referencia a Dios, **Ikus bezat, Yauna**. Sabe que, como su hijo o su abuela, él también va a partir de este mundo, **Yainko-muño-gañetara baño leen**, (ON) pero puesto que no quiere descender, confía en que ese tránsito se efectúe al inicio de la definitiva etapa otoñal, en cuanto comience la decadencia, **udazken-atsarreko goiz batean** (ON), para no tener que sufrir todas las consecuencias nocturnas. El cambio de vida aparece como un despertar, **esnatu nadi** (ON), que se relaciona con el **bizitzazko urloa** del poema BIZ. La muerte no va a ser total, y tras un sueño en el que la vida seguirá latiendo, el poeta confía en renacer, en pasar del otoño de la vida, a través del invierno, a una nueva primavera de plenitud en Dios, **Yainkozko Betean** (ON). Es la ascensión definitiva a las cumbres de la existencia divina, donde el espacio es infinito y el tiempo eterno (1). La exclamación **ederra baita bizia!** (ON) condensa el sentir y el querer de Lizardi que considera como bien supremo la vida, tanto la de esta tierra como la que, según su fe, espera alcanzar en la otra.

---

(1) Sobre el sentido simbólico y mítico de los movimientos espaciales y temporales, su oposición y síntesis, en el poema ON, cf. J. Kortazar, "Lizardiren "Ondar gorri". Azterketa formal eta sinbolikoaren saioak", in Euskeraren Iker Atalak 2, op. cit., pp. 51-64.

3.- GURE ARAZO LATZA / DUK BIZI BEARRA

3.1. SÍMBOLOS ENTITATIVOS

Los cuatro últimos poemas de Biotz-begietan responden a una nueva manifestación del deseo vital de Lizardi. Hasta aquí, en las dos etapas temáticas analizadas, el problema de la muerte, del paso del tiempo y de la decadencia, que por afectar a todo ser viviente alcanza una amplitud universal, ha sido abordado desde una perspectiva eminentemente personal e individual. En esta tercera etapa, el poeta, por un lado, se orienta ya hacia realidades que tienen un sentido inevitablemente colectivo, y por otro, aunque en los poemas, en un primer momento, parte de su "yo" particular, posteriormente extiende su visión, sale de sí mismo y trata esa realidad en su dimensión comunitaria y social. Lo que ahora acapara su atención no es ya su propia finitud y temporalidad, o la de los seres próximos a él, sino la vida y muerte de su pueblo, de su tradición cultural y de su lengua. En este momento, sus inquietudes personales coinciden con las colectivas; su conflicto interno está determinado por el destino problemático de Euskal Herria y del euskara. Domina en él una actitud de tipo político-patriótico, entendidos estos términos en un sentido amplio, como interés por el bienestar y el progreso de la propia comunidad

No se trata, sin embargo, de un giro brusco e inesperado. Esta intención patriótica está ya sugerida levemente en la etapa anterior. Así, en el poema BU, hallamos, junto a la manifestación expresa del deseo de la tierra, un sentimiento implícito de adhesión a la patria. El verso **gurazko aberria**, en su configuración ambigua y plurisignificativa,

ofrece la posibilidad de desgajar, en **aberria**, significaciones connotativas de carácter político. Esto que en BU sólo se encuentra de modo latente, se hace explícito en EU, AS, IZ y GU. Aunque en EU y GU la preocupación planteada tiene que ver más directamente con el euskara, y en IZ con Euskal Herria como patria de los vascos, en los cuatro poemas, y sobre todo en AS, ambas realidades se encuentran estrechamente imbricadas. La tradición, y en ella la lengua como componente nuclear, es soporte y garantía fundamental de la patria y adquiere su verdadero valor al entroncarse en ella; a su vez, el sentimiento patriótico se expresa de modo privilegiado en la tradición y la lengua.

Los poemas de las cuatro estaciones pueden leerse, así mismo, en sus líneas generales, desde una perspectiva patriótica. Su sentido no se agota en los niveles cósmico y personal. El ciclo natural es paradigma, ante todo, para la vida del ser humano, y el poeta busca identificarse con la renovación permanente de la naturaleza y vivir sin decadencia. Pero tras la lectura de los poemas de esta tercera etapa, vemos que también la vida de la patria, y con ella la de la lengua, tiene su arquetipo ideal en el proceso estacional. En "Urte-giroak ene begian", implícitamente, el poeta desea también para Euskal Herria y el euskara que, superado un tiempo de postración o abandono, se renueven, renazcan y alcancen una vida en plenitud. La patria y la lengua, tras su período otoñal, tienen también su invierno y esperan una primavera y verano luminosos. Lizardi, en esta última parte del poemario, desea vida para ambas entidades y busca una respuesta frente al riesgo de muerte y decadencia que también a ellas les afecta.

La oposición fundamental Anthropos - Cosmos, mortalidad y perennidad, que recorre el poemario en sus dos primeras partes, ha encontrado una vía de apertura hacia su síntesis en la identificación del ser humano, el "yo" poético, con

el proceso vital de la naturaleza. Pero es el Logos, la palabra integradora, el que es capaz de establecer una auténtica mediación entre ambos extremos. En "Urte-giroak ene begian" han aparecido unas primeras señales de esta aproximación. Es en los últimos poemas cuando la intervención del Logos como fuerza unificadora y creadora se hace más patente.

Si en la etapa anterior constatábamos la dificultad de establecer simbolismos entitativos determinados y analizábamos en particular los connotativos y arquetípicos, en ésta sí encontramos suficientes datos explícitos o contextuales como para atribuir a varias figuras o sujetos del texto un simbolismo concreto que, debido a la apertura y plurisignificación del recurso, no excluye otras interpretaciones posibles. Un primer plano semántico hace referencia expresa a otra realidad perteneciente al universo patriótico-lingüístico del "yo" poético. Las entidades de la patria, la tradición y la lengua, así como su situación o actitudes adoptadas ante ellas, se presentan a través de símbolos. También se configuran por medio de la personificación. Símbolo y personificación son los moldes según los cuales se manifiestan estas entidades. Gracias a ellos, podemos leer los poemas en dos niveles y enriquecer o completar su sentido. A continuación, señalamos los más evidentes.

La patria, Euskal Herria, **gure Euskalerria** (IZ), Euskadi, **yare dik Euzkadi!** (IZ), se halla simbolizada en AS por el huerto de los antepasados, **Asaba zaarren baratza.** En las últimas estrofas del poema, el poeta, al ver cómo se transforma el huerto y cómo los árboles se llenan de fruto, nos dice que en medio aparece un árbol cuya sombra ha hecho inmortales a los "huertos-pueblos", **erri-baratzak.** De esta forma,se nos da la clave para la interpretación simbólica de esta entidad. El huerto en el que tienen lugar las escenas del encuentro con la abuela simboliza en un nuevo plano al pueblo, a la patria del poeta.

Cuando en sus artículos periodísticos Lizardi utiliza la figura del huerto, lo hace para referirse al conjunto de los escritores en euskara, al ámbito de la producción escrita en lengua euskérica,"euskel baratza"(Kaz,296-298, 209-211, 401-404), y expresa su deseo de que crezca y se extienda. Ambos usos, el patriótico y el lingüístico, se hallan estrechamente relacionados, pues, como veremos, la lengua es elemento fundamental del renacimiento de ese huerto-pueblo; pero en el caso de AS, optamos por un simbolismo amplio, la patria, no reducido al ámbito de la escritura o de los escritores euskéricos. Una cosa es **asaba zaarren baratza**, con todas sus connotaciones de unidad, tradición, esencias, etc., y otra "gure baratzatxoa", el huerto de los escritores. Éste es una expresión reducida de aquél, en el que se halla incluido, y entre ambos existen elementos comunes, paralelos.

Por otro lado, el árbol, más exactamente, la sombra del árbol que aparece en el centro del huerto, simboliza al patriotismo:

Ta leen ikusi-gabeko
zuaitz berri bat zegoan
erdian, guzien buru...
Aren gerizak erri-baratzak
ezin-ilkor egin ditu. (AS)

Así lo indica el propio Lizardi en una nota correspondiente a la traducción castellana de estos versos y que únicamente ha sido recogida, como tal, en la primera edición del poemario, es decir, en la de 1932 (1). La misma dedicatoria del poema, "Barrena'tar Polikarpa, adiskide min ta abertzale yatorrari, biotzez", viene en apoyo de esta interpretación de sentido patriótico.

---

(1) En la página 153 de la primera edición del poemario, la nota insertada al pie de página dice: "(1) El patriotismo". La edición de 1983, al no recoger la traducción castellana, pasa a incluirla como glosa aclarativa en la página 196.

Dos nuevas figuras pertenecientes al poema IZ sirven de soporte para simbolizar situaciones opuestas de la patria. En la clara noche de invierno, la helada cubre los valles, pero el sol aparece tras ella, **Izotz-ondoko iguzki**, brilla, ríe suavemente e inunda y domina las cumbres. El poeta nos orienta hacia una segunda lectura. La helada que cubre Euskal Herria, **Izotzak estali zun / gure Euskalerria**, por sus connotaciones de frialdad, rigidez y endurecimiento, corresponde a un estado en el que la patria se halla sumida en la inanición, la desesperanza y la debilidad. El sol que aparece tras la helada, sin embargo, por su brillo y calor, simboliza el renacimiento, la energía que va a liberar a Euskadi de su postración, "de bajo el poder del hielo" (1), **izozpetik eguzkik/ yare dik Euzkadi!**

Por lo que respecta a la lengua, esta entidad aparece figurada por dos personificaciones femeninas. En el poema EU, el euskara es la blanca esposa que viaja en compañía del poeta a través del mundo, recogiendo audazmente nuevas realidades universales. En GU es la hermosa mujer que, prisionera, se extingue en la cárcel del fondo íntimo del escritor.

En el poema AS, Arrillaga ve en la abuela el símbolo de la lengua euskérica (2). No faltan razones para ello, ya que incluso el mismo Lizardi, en el artículo periodístico titulado "El tema del día" (Kaz,176-178), mencionado ya al tratar el aspecto de la realidad extratextual recogida en el poema BI, establece un claro paralelismo entre la situación de la abuela, en sus últimos años de vida, y la del euskara. Como en AS, también en el artículo, la abuela, cuya razón flaquea, da muestras de desvarío, no reconoce a sus familia-

---

(1) Mientras en la edición de 1970 la traducción castellana de los versos **Gazte-sail kementsua / goraño ba-dadi, / izozpetik eguzkik / yare dik Euzkadi!** dice: "Cuando esa juventud la haya ganado, el sol brillará en Euskalerri", en la edición original de 1932 se lee: "Cuando esa juventud la haya ganado, el sol habrá libertado a Euzkadi de bajo el poder del hielo".

(2) Cf. V. Arrillaga, op. cit., pp. 283-293.

res y actúa como una niña octogenaria. En sus exequias, Lizardi cree ver las del euskara. Sin embargo, nosotros, basándonos en la estructura y desarrollo del poema, así como en sus subtítulos, interpretamos la figura de la abuela como símbolo del pasado-tradición global y colectivo del pueblo vasco, su tesoro más preciado. En la composición se entrecruzan, además del tiempo gramatical, un tiempo cronológico y otro simbólico. Ese pasado-tradición , "Leena", que la abuela simboliza, en otra época también pasada estuvo lleno de vida y de luminosidad, pero ahora, en el presente cronológico, se halla en plena decadencia. El poeta desea recuperar aquellos tiempos, devolver ese pasado simbólico a aquella época, ya pretérita, de esplendor, **leenera nork lekardake?** En este sentido, el biznieto es símbolo del presente, "Oraña", del pasado-tradición revitalizado, que en este instante dialoga con la abuela, **Leena zegoen orañaz / ele gozoka.**

Ahora bien, por otro lado, en la figura de la abuela se incluye también la lengua. La lengua es el eje cardinal y soporte de la tradición, integrante nuclear de la misma, y juega el papel fundamental de vínculo que enlaza ese pasado con el presente:

> (...) **Bitzuok**
> **mintzo beraz ziarduten.**
> **Ene asaben lokarri zaarra,**
> **Yaunari zor, e-tzan eten!**

Es idea que aparece, así mismo, en otros fragmentos de los artículos periodísticos de Lizardi:

> "Euskara zan gaurdaño, gure antzin-antziñeko asabaekin lotzen ginduzan katea..." (Kaz,115)
>
> "Asaba zaarren gogoaz elkartzen gaituan urrreko kate zaarra" (Kaz,274).

Así, gracias a las dos personificaciones señaladas y a los simbolismos establecidos tanto sobre el huerto, el árbol y su sombra, y la helada con el sol que la sigue, como sobre las personas de la abuela y del biznieto, estos cuatro poemas se abren a una doble lectura, una ajustada a la anécdota, a la historia narrada, y otra atenta a la realidad construida sobre ella. Lo que el poeta dice respecto a los elementos del primer plano vale para los del plano simbolizado.

3.2. DESINTEGRACIÓN DE LA PATRIA Y LA TRADICIÓN-LENGUA

Las entidades de orden político, social o cultural, también se ven agredidas por la acción funesta del tiempo o de la muerte. Como el ser humano o la misma naturaleza, la patria, la tradición y la lengua corren el peligro de deteriorarse y desintegrarse. El proceso de decadencia, en este caso, no es propiamente biológico, no es cuestión de células, sino que se deriva de usos, creencias, actitudes, contextos y factores de muy diversa índole. Aunque la orientación básica y la conclusión final de las cuatro composiciones de esta etapa son enteramente positivas y esperanzadoras, Lizardi dedica varios versos a la exposición de situaciones o posturas que resultan adversas para la vida de la patria y de la lengua. Algunas de ellas, sobre todo las referentes a su propia persona en relación con estas entidades, habían sido ya superadas para la fecha de elaboración de los poemas. Otras, de tipo colectivo, seguían actuando negativamente. Todas estas circunstancias hostiles se hallan expresadas por medio de componentes imaginarios pertenecientes al mundo de lo nocturno.

Salvo en EU, poema, como SA, pleno de entusiasmo y esperanza, en los otros tres, AS, IZ y GU, se parte de una

situación invadida por lo sombrío. La patria, la tradición y la lengua están amenazadas seriamente por la decadencia. No se ha llegado a la muerte definitiva, pero los síntomas que revelan su proximidad son preocupantes. Predominan imágenes de privación y de abandono. Ante todo falta la luz, tanto la física, exterior, como la que recorre los hilos de la mente. El sol, en tiempos pasados visitador asiduo, **eguzkiak leen maitea...** (AS), ahora se halla oculto en el firmamento y no ilumina el huerto de los antepasados, **ortziak peitu du iguzki** (AS). La cárcel en la que se encuentra prisionera la hermosa mujer, además de significar privación de libertad, connota abandono y oscuridad, aplicables a la situación de descuido e inseguridad en que se encuentra sumida la lengua. La abuela ha perdido la lucidez mental y en sus ojos se advierte que la claridad propia del ser humano se ha nublado.

La carencia se extiende a otros componentes poéticos. El huerto, amplio y fértil en otro tiempo, además de verse privado de la presencia del sol, se ha reducido y aparece desnudo. Al poeta le falta la voz necesaria para cantar sus versos. Las dos primeras estrofas de GU lo atestiguan. Para designar su ansia de cantar recurre al término "min", **abesmiña**, reiterado por tres veces en las dos primeras líneas. Ese deseo, **min ori**, ha nacido con él, le atrae desde niño, le es innato. Pero se trata de un deseo calificado como **samiña**. "Min", además de otros, tiene un doble sentido de inclinación íntima y de dolor. En el lexema "samin", se entrecruzan ambos. Si, por un lado, ese anhelo del poeta es vivo y entrañable, por otro,es doloroso. De ahí la impotencia expresada en las líneas siguientes, "**nai alper**", "**mintzoa peitu**", "**Uts bainun**", "**ezin sor abesa**". Le falta esa voz, la lengua, calificada por dos veces de modo positivo y afectivo,"**miñak bear-eztigai gozoa!**", "**oskai guri berexa**". No es voz humana lo que su garganta emite sino sonido salvaje, sin modular, semejante a un grito entre sueños, **amets-arteko oiu bailitzan**. El grito, la aspereza del sonido, el desamparo producido por la

carencia de la lengua, desembocan en miedo, en angustia, **otseren zakarrez izu-ikara nintzan** (GU).

La privación tiene su raíz, a veces, en el olvido y la dejación. La hermosa mujer, el huerto fértil, se han debilitado y empobrecido por desidia personal y colectiva. Imágenes de abandono y de enfriamiento configuran una situación de nocturnidad negativa. Cuando el poeta regresa a su huerto, lo hace después de una prolongada ausencia. Durante ella se ha desentendido, **Otzaldi zoro baten itzuli** (AS), y no ha colaborado en su mantenimiento, cultivo y expansión. Ha tenido arrinconada y cautiva a la lengua, **enegan bazala norbait atxilotu** (GU), y tanto él como sus antepasados se han despreocupado de ella, **ene ta asaben oarrezak botea...** (GU).

Si al abandono se une el paso implacable del tiempo, la decadencia y el descenso hacia la muerte resultan inevitables. La acción tenebrosa y nociva de la temporalidad afecta tanto al huerto-pueblo como a la abuela, al pasado-tradición. Su efecto aparece plasmado en las tres primeras partes del poema AS. En las quince estrofas que las componen, el "yo" poético constata en tono emocionado, tierno a la vez que inquietante, el deterioro y la decadencia en que se hallan sumidas ambas entidades. Lo hace como testigo directo, penetrando por su propio pie en el huerto y acercándose afectuosamente a la abuela. La autenticidad del testimonio y la proximidad de la constatación quedan resaltadas, según ya se ha analizado en el capítulo anterior, por la utilización dominante del presente cronológico y del presente-puntual como tiempo gramatical. La descripción de la sombría situación se distribuye en tres conjuntos estróficos correspondientes a tres momentos diferentes: el primero nos sitúa con el poeta en el umbral del huerto, en el segundo penetramos en su interior y descubrimos su desolación, y en el tercero aparece la abuela en estado lastimoso.

Ya desde los versos iniciales asistimos al desmoronamiento del huerto. Las primeras señales se perciben desde fuera, al llegar a su entrada:

Asaba zaarren baratza,
untzadun ormek esia,
eguzkiak leen maitea...
(...)
ate gorri zurezkoa,
euri zaarrek usteldua;
marraskilloek bide biurri
dirdaitsuez apaindua.

Todo es negativo y revela privación y deterioro. Los muros exteriores, la puerta, el sol y la lluvia, elementos que en sí son beneficiosos para la protección y fertilidad del huerto, se revisten de rasgos nocturnos, incluso dañinos. La hiedra que cubre las paredes, en este contexto, es síntoma de abandono y deformidad; con el tiempo se ha extendido en exceso sin que nadie se haya preocupado de controlarla. El sol, que proporciona luz, calor y vida al huerto, no acude con la asiduidad de antaño.La puerta de madera a la que el poeta llama en este momento, se ha podrido por la acción de lluvias pasadas. El único brillo que se observa es el producido por los rastros dejados por los caracoles en su lento pasear sobre la superficie de la puerta; nueva señal, dentro del contexto, de dejadez, desfiguración y hasta de suciedad. El estado de la puerta da a entender que apenas hay movimiento de entrada al huerto. Donde debería destacar la vitalidad se perciben indicios de muerte.

La visión que Lizardi nos ofrece en escuetas pinceladas, aunque corresponde al exterior del huerto, es hondamente significativa y viene a ser ya un anuncio, un adelanto, de la desolación que va a encontrar en su interior. En este preciso instante, y tras una prolongada ausencia, el poeta

está tocando a la puerta del recinto, **yoka nagokik atea**. Él también, con su alejamiento y olvido, ha permitido que el huerto haya llegado a esta situación de desmoronamiento. Pero no ha regresado para quedarse en la puerta. Su verdadera preocupación, el motivo que inicialmente le ha impulsado a retornar, ha sido el de comprobar si aún vive aquella abuela que tenía y que recuerda llena de energía y de vivacidad. El impulso contenido en la interrogación retórica dirigida a sí mismo, **Bizi ote-dut gaxoa?**, le lleva a traspasar el umbral y penetrar en el huerto. Las siguientes estrofas, cuarta a séptima, que preceden al encuentro de la abuela, ahondan en el deterioro que el paso del tiempo ha originado en su interior.

El cuadro que se presenta ante los ojos del visitante es enteramente sombrío. Por todas partes se descubre escasez, desnudez y abandono. La primera mirada se dirige a los árboles. Aunque en un comienzo parecen estar poblados y cubiertos de fronda, nada más dar un paso, se comprueba que sus ramas se hallan vacías. En el discurso poético, los dos movimientos de entrada y avance van separados, respectivamente, de la impresión inicial y de la comprobación posterior, por la conjunción "eta/ta", seguida de puntos suspensivos:

Sar eta... zuaitz yantziak.
Urrats bat egin, ta... adar uts.

Este enlace-ruptura contribuye a resaltar lo inesperado y sorpresivo de las diferentes percepciones. En realidad, la fronda de los árboles eran pájaros que al primer paso del poeta rompen a volar.

Por medio de la metáfora aposicional **Oroipen-txoriez**, los pájaros se identifican con los recuerdos que, a la vista del huerto, brotan en la mente del sujeto e invaden tumultuosamente su imaginación. Los árboles no tienen fruto, carecen incluso de fronda, pero de sus ramas se elevan pája-

ros, recuerdos, que revolotean en desorden. La memoria de un pasado brillante, amable, ya perdido, se convierte en nuevo factor de abatimiento. Los amigos queridos que acuden a su pensamiento están ahora ausentes y son añorados dolorosamente. Así, la carencia personal y afectiva se añade a la desnudez material del huerto que el poeta continúa subrayando. La estrofa sexta insiste en esta situación de privación por medio de nuevas constataciones negativas. En el verso **ortziak peitu du iguzki**, se reitera la falta de sol, ya comprobada en el momento de la entrada. De la vid no cuelgan más que unos escasos racimos. Mala hierba, **Belar gaiztoak**, nueva señal de abandono, ha cubierto y cerrado senderos privados, secretos, hollados en otra época por el poeta.

La sombría descripción del huerto se cierra con un apóstrofe recriminatorio dirigido al tiempo como agente de tanto despojo. El transcurso de los años es cruel, **zitala**, funesto, y desluce y deteriora todo cuanto atrapa. El último verso, **gaur ain estu, gaur ain gabe!**, resume de modo repetitivo y simétrico, el estado de desnudez y estrechez en el que el huerto, en otra época fructífero y amplio, ha caído con el paso del tiempo.

Ya dentro del recinto, el visitante encuentra a la abuela. Su aspecto se asemeja a la nocturna situación del entorno. La privación y la decadencia se han adueñado por completo de su ser. Le falta el equilibrio físico, "**alderoka dator / begi galduak nora-nai...**", "**bere buruz ezpaita gai**", "**Biraka asi zan**", "**Ta asi zan biraka berriz**", y la lucidez mental, "**Lausorik du / gizargia begietan...**", "**Zu'ka, zoroki, mintza zitzaidan**". Perdida la madurez, en su senectud, se ha convertido en una niña. Como al poeta, también a ella le asalta el recuerdo de seres queridos ya malogrados. La memoria actúa de nuevo como agente de dolor y de llanto, **il zaarrei oska, negarrez.**

La muerte se pasea ahora por el huerto presta a asestar el golpe definitivo. Antes ya se ha llevado, se ha tragado, **lurrak irentsi-lagunak**, a los padres y amigas de la abuela. Ahora es ella, la muerte, la que, paradójicamente y en una escena imaginaria de hondo dramatismo, sostiene y acompaña del brazo a la anciana en su vacilante caminar. Con expresiones desoladoras, el poeta nos dice que la anciana tiene sed de la muerte, que está deseando morir, **eriotzaren egarri...**, y que su estancia en este mundo está llegando a su fin. Vivir, metafóricamente, es un trillar en la era las espigas de la existencia, separar poco a poco sus granos, y la abuela está desgranando los últimos. El tiempo vuelve a ser, como en el huerto, origen de nocturnidad y de muerte. El decaimiento de la abuela es también efecto de ese funesto transcurrir que corroe y consume todo. El tiempo es polilla que desgasta personas y cosas, afectos y recuerdos, palabras y energías. El poeta lo está constatando a su alrededor y se lamenta de modo exclamativo, **Non-nai aldiaren sitsa!** El huerto y la abuela van camino de la extinción total.

La hermosa mujer arrinconada en la zona más remota y olvidada del interior del poeta, se encuentra también a las puertas de la muerte. Todos los elementos que componen su situación lo confirman. Su estado físico es lamentable, "**iliduri**", "**odol-gabez zuri**", "**ito-larria**", (GU), y por la falta de sangre su corazón ha perdido el calor y está frío. Se encuentra arrojada, **botea**, presa, **atxilotu**, y en un calabozo, **leotzean**, situado en lo más profundo, **ondoaren sabel**, lejos de la luz, la libertad y la vida. La imagen de la celda connota oscuridad, privación y sujeción. En este mismo sentido, la helada que cubre los valles de Euskal Herria en las noches claras de invierno (IZ), significa frío, rigidez, paralización y muerte. En este poema, las imágenes del hijo mayor que regresa desde lejos a su hogar por un camino cubierto totalmente por la nieve, o la del enfermo tendido en el lecho y al que la muerte extiende su garra siniestra, contribuyen tam-

bién a la nocturnidad del contexto. La misma naturaleza presenta aspectos sombríos: el manzanal está desnudo y no se ve en él más que una maraña de ramas retorcidas, la hojarasca cubre los prados y las noches son crudas.

La situación nocturna en la que se encuentran inmersos el huerto, la abuela, la mujer encarcelada y los valles tras la helada de la noche invernal, es símbolo del estado de decadencia que el poeta descubre, en un momento dado, en su pueblo, su pasado-tradición, su lengua y su patria Euskal Herria. El abandono del cultivo, el deterioro de la puerta de entrada, la falta de sol, la carencia de fruto, la desnudez de los árboles, la obstrucción de los caminos, el estrechamiento y desmoronamiento general del huerto, son, en conjunto, símbolo del pueblo que tras haber descuidado su desarrollo, en particular cultural, se halla desorientado, falto de vitalidad, encerrado en unos límites cada vez más reducidos, no produce obras de valor y va camino de su destrucción. La noche rigurosa y la fría helada de invierno simbolizan el aniquilamiento, el temor y hasta la impotencia de la patria, sometida por fuerzas interiores y exteriores. La torpeza física, la confusión mental, la incapacidad y actitud infantil de la abuela, así como el olvido y el desfallecimiento que sufre la mujer encarcelada, son figura de una lengua, un pasado-tradición, que se ven arrinconados, inútiles, en trance de extinción.

Con todo, el proceso descendente no es irreversible. Lizardi, también en esta cuestión, ofrece una respuesta vital. La patria y la tradición colectiva no van a morir. La solución viene a través de las tres vertientes de la sintaxis del imaginario, tanto del régimen diurno, el más amplio y enérgico, como del nocturno en sus dos fases digestiva y copulativa. La aportación más original de esta etapa es la perteneciente a la modalidad copulativo-progresiva del régimen nocturno.

3.3. ASCENSIÓN, ILUMINACIÓN, EXPANSIÓN Y LIBERACIÓN

Lizardi afronta la acción nocturna del tiempo y el riesgo de muerte que se ciernen sobre la patria-pueblo y el pasado-tradición, con actitudes que se expresan por medio de esquemas e imágenes simbólicas pertenecientes al régimen diurno de lo imaginario. No es ésta la única respuesta, ni la más original, de esta etapa, pero sí la más explícita y constante. La postura antitética y de revuelta es ahora más decidida y enérgica que en la primera etapa temática, cuando le hemos visto enfrentarse al problema de la muerte del ser humano.

Frente a la situación de decadencia, oscuridad, sujeción, estrechez y envejecimiento, el poeta opone esquemas de ascensión, iluminación, extensión y liberación, que conllevan un impulso de renovación. El símbolo arquetípico del monte, y, más en concreto, la figura del monte Tabor, **Nire Tabor-mendi** (AS), que en el contexto de la tradición cristiana es expresión de transformación radical y es portadora de connotaciones de brillo, blancura, luminosidad y separación, condensa varias de estas actitudes posturales.

Al desmoronamiento del huerto y de la abuela, y a la helada que cubre los rincones más hondos de Euskal Herria, se responde con impulsos ascensionales que se materializan en imágenes de altura y ocupación de espacios elevados. La transfiguración operada en el huerto por obra de la conversación mantenida en la misma lengua entre la abuela y el biznieto, se apoya sobre la experimentada en la cima del monte Tabor. Aunque los lugares más bajos del país están invadidos por el hielo, por la inanición, en lo alto brilla el sol, **baña gañetaz ari / yauntzen eguzkia** (IZ), y hay razones para la esperanza. El poeta, también, asciende desde los valles hela-

dos hacia la cumbre en busca del sol liberador del poder del hielo. Concretamente, esa liberación tendrá lugar efectivamente cuando la enorme multitud que se dirige hacia la cima, **Gizadi / larria gallurreruntz** (IZ), cuando la juventud que sube por las colinas, alcancen el lugar más elevado, **goraño ba-dadi** (IZ). La figura de Mikel, el ángel de Aralar, **Aralar aundia / (...) Mikel'en mendia** (IZ), ser celestial que venció en su lucha frente a Lucifer y que liberó al caballero Teodosio de Goñi de sus cadenas, es símbolo de la victoria sobre la muerte de la patria. Todas estas imágenes sirven de soporte a la esperanza en el triunfo y en la superación de la sombría situación que aflige al pueblo vasco.

El monte y el ángel se complementan con el vuelo, nuevo símbolo de elevación y expansión. La promoción de la lengua, que corre peligro de quedarse confinada al ámbito de lo rural, viene expresada como un remontarse alado hacia las alturas, en busca de la propia capacitación y de nuevas realidades que presentar. Se trata de una ascensión impulsada por las alas del saber, **yakite-egoek igoa** (EU), y orientada hacia los más altos objetivos, hacia las estrellas de los cielos,

Iguzki'k ezin urtuzko egoz
(Ikar'ek ez bezelakoz)
goazeman zerura igoz,
izar urdiñetarañoko asmoz! (EU)

Cielos y estrellas constituyen la elevada meta de este vuelo que es la antítesis del que insensata e imprudentemente llevó a cabo Ícaro. Frente a la inconsistente sujeción de las alas y a la consiguiente caída del personaje mitológico, nuestro poeta propone para la lengua un vuelo decidido, ambicioso, guiado por la pretensión de alcanzar lo más alto y lejano, pero, a la vez, prudente, seguro, apoyado en alas sólidamente asentadas, es decir, en la constancia, la lucidez y la reflexión.

En oposición a la oscuridad, a la privación de luz, que afecta tanto al huerto como a la abuela y a la mujer encarcelada, los esquemas de iluminación suponen una transformación simbólica de la sombría situación. El monte, el ángel, el vuelo, conllevan ya una idea de claridad. El monte Tabor es figura no sólo de altura, sino también de blancura y de brillo resplandeciente. La luz, símbolo arquetípico de vida y salvación, y, sobre todo, el sol, como fuente de esa luz vivificadora y símbolo, así mismo, de resurrección e inmortalidad, perennidad vital, están presentes en los procesos de reconstrucción y renacimiento de esas entidades que representan a la patria-pueblo y a la tradición-lengua.

En AS, a partir de la estrofa duodécima, se inicia una progresiva clarificación y reanimación de la abuela. Al recibir el abrazo de su nieto, el poeta, y escuchar las delicadas y cariñosas palabras que le dirige, su mente y su corazón parecen reaccionar. De sus labios brotan cortas expresiones interrogantes, "**Nor zaitut?...**", "**Zu?... Zu?... Gaxoa!**", resultado de vibraciones interiores todavía leves y confusas. Imágenes de luz y de fuego vienen en apoyo de esta iluminación. El nieto trata de prender fuego con sus ojos en los ojos de la abuela, **Nire begien suz sutu / naiez bereak**, de modo semejante a como, en otro momento, ha tratado de encender la claridad propia del ser humano en el entendimiento del amigo enajenado (AG). En una estrofa anterior, el poeta, a la vista del huerto desnudo y ante el despertar de sus recuerdos, ha experimentado en su persona, en la noche de su más profundo núcleo interior, **Barru-muñeko gauean** (AS), la sensación de que un antiguo fuego, dado ya por extinguido, está tratando de transformarse en llama roja. El recuerdo, el pasado recuperado, es nueva vida, fuego, símbolo arquetípico de calor, luz y energía vital. Ahora, este mismo sujeto poético trata de traspasar su propio fuego a la abuela para deshacer con la luz su oscuridad, y con el calor y la energía su frío mortal. Su esfuerzo no obtiene, de momento, el resultado deseado, pero no es totalmente infructuoso. Una nueva imagen

luminosa, la luz del rayo, sirve de soporte simbólico al proceso de recuperación físico-anímica. Hay indicios de que un relámpago ha cruzado por los ojos de la abuela, **Begietan, / zalantza dut tximistarik / iragan zuelakoa.** Es un resplandor intenso pero momentáneo, transitorio, y lo que se requiere para su recuperación es una descarga prolongada. Las palabras del poeta, ya adulto, recordándole que él es el nieto que de pequeño le robaba sus rojas fresas, no son suficientes.

La definitiva reanimación tiene lugar por medio de un estímulo de sentido cíclico. El encuentro y diálogo con el biznieto, aún niño, reaviva a la abuela, pasado-tradición, y como consecuencia, el huerto, huerto-pueblo, recupera su esplendor. La primera señal de esta transformación es la irrupción del sol, **Ordun eguzkiz yantzi zan.** Él trae la luz y la vida al huerto, desbaratando sus sombras y vistiendo su desnudez. El sol es uno de los símbolos más claros del renacimiento del pueblo que ha recobrado su pasado, su tradición, su lengua.

Imágenes de fuego y sol intervienen también en el proceso de rescate de la prisionera, la lengua euskérica, descrito en el poema GU. Al comprobar su palidez, el poeta, como en el caso de la abuela, trata de encender y calentar su frío corazón con la llama que brota en el suyo propio. El fuego, por su luz, se opone a la oscuridad de la celda y, por su calor, que ablanda y vivifica, disuelve la rigidez mortal que se iba adueñando del cuerpo de la mujer. Tras su reanimación, ambos, poeta y cautiva liberada, marchan a través del mar de la vida, poblado de chispas del sol matinal. En este sol inicial se simboliza el renacimiento experimentado por la lengua euskérica y por el escritor que ha recuperado la materia, el elemento necesario para su canto poético.

Entre los cuatro poemas de esta etapa, es IZ el que ofrece una respuesta eminentemente diurna. La actitud postu-

ral, como estamos viendo, está también inserta en EU, AS y GU, pero en ellos no es la dominante sino que se entrelaza con otras pertenecientes a las diferentes fases del régimen nocturno que son las que en ellos constituyen la respuesta fundamental. IZ se enfrenta a la noche fría y hostil, y busca resolver la situación, primordialmente, a través de la lucha antitética, la elevación hacia la luz y la conquista de las cumbres. El poema está construido sobre el antagonismo existente entre la helada de la noche invernal y el sol que brilla tras ella. A las oposiciones básicas "frío"-"calor", "oscuridad"-"luz", "rigidez"-"vitalidad", se añaden otras complementarias. Mientras la helada se sitúa en los valles, en los lugares de abajo, **ibarrak / izoztuta utziaz**, el ámbito del sol es la cumbre de la montaña, **baña gañetaz ari / yauntzen eguzkia**. Al entorno sombrío del hielo, **Itzal-zokondoetan / lore, izotz-bitxia**, se contraponen elementos luminosos y festivos. El sol que aparece tras la helada es la risa del invierno, **neguaren parre**, la más delicada, **denetan emeena**, de entre las reflejadas por cada una de las cuatro estaciones del año. El monte, vestido de oro por la luz brillante del sol, ofrece un ambiente de fiesta, **Mendia yaiez dago / urrezko yantziaz.**

A través de estas figuras encadenadas tomadas del mundo de la naturaleza, se manifiestan realidades anímicas y colectivas enfrentadas. Si la helada simboliza la frialdad y paralización vital, el sol, la luz, el oro, la fiesta, la risa, simbolizan conjuntamente el renacimiento, la esperanza, **Emeki duk itxaroz / piztu garai-larre**. Así, Lizardi, que ha visto su patria Euskal Herria cubierta por ese hielo real e imaginario, **Izotzak estali zun / gure Euskalerria**, confía en que el sol que brilla en la montaña opere una verdadera resurrección, **berbizkunde-berria**. El triunfo tendrá lugar cuando la valerosa juventud y el pueblo, en un caminar y esfuerzo colectivos, alcancen la cumbre. Entonces se obtendrá la victoria definitiva sobre el poder dañino que sujeta e inmoviliza a la patria.

Estas estructuras de elevación e iluminación se articulan con esquemas de liberación y expansión. Ya en el mismo poema IZ, el triunfo sobre el imperio del hielo viene apoyado por la figura del arcángel Mikel y su atributo **garalle goitarra**, así como por la referencia a su único dueño y señor, **nagusi / dukan Yaun bakarra**. La espada, instrumento de combate y de corte separador, y la soberanía, también implícita en **baña gañetaz ari / yauntzen eguzkia**, simbolizan actitudes de lucha y de conquista, propias del régimen diurno-postural, que colaboran en la liberación de la patria. Los poemas IZ y GU se cierran proponiendo este objetivo. En IZ se confía en una juventud que se califica de valerosa, audaz, **Gazte-sail kementsua**, y en el término **yare**, de **yare dik Euzkadi!**, se manifiesta explícitamente un deseo de liberación de sentido político, cuyo grado se deja sin definir. En GU, composición vertebrada alrededor de un proceso de rescate, los últimos versos contienen una petición ardiente, dirigida a la lengua excarcelada, solicitándole que libere a los vascos de la subordinación a espíritus ajenos, **ta besteren gogo-menbetik / yare-gagizu usu, geurea gaiturik!** La liberación política se completa con la lingüístico-cultural.

Si la sujeción engendra estrechez y disminución, la libertad origina procesos de extensión y de crecimiento. El huerto, que ha sufrido una notable reducción, con el retorno del sol y la recuperación del pasado amplía sus límites, **mugak berriro zabaliz** (AS), y se cubre de fruto. Una vez rescatada la lengua, las estrofas acuden en abundancia a la boca del poeta, **Itzuli zetozen aapaldiak** (GU). Gracias al sol, que tiene poder para hacer palpitar todo, **baititu iguzkiak / zernai tauparazteko / men zoragarriak** (IZ), la resurrección se extiende por todos los rincones de Euskal Herria, **non-nai euskel-oiartzun / ortzi-mugarraño...** (IZ). El poema EU constituye una constante ruptura de límites, una ininterrumpida ampliación de horizontes, "**nai aunat ere noranaikoa**", "**nai aunat ager- / arazi, bazterrik-bazter**", "**goazeman zerura igoz**",

etc. Con todo, su orientación diurna, expansiva, aparece hondamente impregnada de actitudes progresivas originales. Debido a esta singularidad, optamos por analizarlo pormenorizadamente en el estudio de la respuesta copulativo-progresista.

Por lo tanto, un primer aspecto de la respuesta global que Lizardi ofrece en su poesía al problema del deterioro de la patria, de la tradición-lengua, se basa en una actitud antitética según la cual se proponen acciones de superación e iluminación de situaciones adversas o sombrías, y ampliación y desarrollo del ámbito vital original por medio de una expansión adecuada. El huerto de los antepasados tiene unos límites y ensancharlo no significa eliminarlos, sino situarlos a mayor distancia del centro, dar cabida o acoger en él a un mayor número de miembros, partidarios leales del proyecto patrio. Se trata de una extensión promovida a partir del espacio propio y tradicional, de una ampliación continuada, sin rupturas. La imagen del Tabor, como la del huerto, es también significativa. Los testigos de aquella transformación quisieron quedarse en su cima, lejos de riesgos venideros, ocupando un lugar apartado y privilegiado. Con esta actitud diurna, expresada en los símbolos del huerto iluminado, del Tabor esplendoroso o de la cima soleada del monte, lo que Lizardi fundamentalmente propone es constituir, organizar y afianzar un espacio protegido, la patria con su bagaje tradicional, que mantenga al pueblo al abrigo de los avatares del tiempo y de las fuerzas hostiles que le amenazan.

3.4. DESCENSO Y CÁLIDA INTIMIDAD

Como en etapas anteriores, también en ésta, la respuesta global lizardiana presenta una segunda vertiente que se manifiesta a través de estructuras simbólicas pertenecientes al régimen nocturno del imaginario. La actitud diurno-

postural de conquista valerosa y de ascensión esforzada, tensión polémica difícil de mantener perpetuamente, tiene su alternativa, complemento y compensación, en la que recurre a la cálida intimidad protectora o a la inserción en la dinámica circular y lineal del tiempo. Ambas posturas, diurna y nocturna, hunden sus raíces en la constitución profunda de la persona y son, por igual, auténticamente humanas. Ninguna de ellas representa la respuesta total y exclusiva, pero una puede dominar a la otra, en función del momento histórico, el entorno ambiental o la situación y condición del propio sujeto, tanto individual como colectivo.

Tampoco en estos poemas construidos en torno a la patria y a la lengua demuestra Lizardi tener una especial inclinación por una solución perteneciente a la primera fase del régimen nocturno, es decir, a la digestiva. Carece de la consistencia de la diurna y , salvo en GU, únicamente emerge de modo aislado y esporádico.

En el poema GU,hallamos esquemas de descenso y ahondamiento en la bajada del poeta a lo más profundo de su interior, en búsqueda de la lengua abandonada, necesaria para su verso. Iluminado e impulsado por la enseñanza de su maestro, "Arana-Goiri'ren oroiz ta eskarrez", **Il-zaarki, bizi dugun gizona!**, rescata y recupera su voz por medio de una penetración en el centro de su ser. La constelación imaginaria presente en los términos "**lezera**", "**muñean**", "**zurubi**", "**sabel**", configura este movimiento de aproximación al lugar más personal y secreto del "yo". El sujeto poético desciende a la sima sombría de su centro,

Ordun, yetxi nazu lezera;
nork gere muñean dugun itzalera

expresión semejante a **Barru-muñeko gauean** (AS), símbolo de los más intrincados y apartados recovecos de la personalidad.

La bajada se realiza de modo cauteloso por una escalera retorcida, es decir, con un costoso, lento y paciente proceso de sondeo en sí mismo.

Al llegar a su fondo encuentra una cárcel que mantiene prisionera a una mujer. Esta imagen radicalmente nocturna ofrece otro aspecto, se invierte, en **ondoaren sabel**. El interior del poeta es mazmorra en la que ha permanecido encerrada y olvidada la lengua, pero, por otro lado, es el vientre, el albergue íntimo en el que ella ha conseguido refugiarse y aguantar, aunque a duras penas, en vida. La imagen funesta queda eufemizada por medio de otra de sentido cálido y acogedor. El proceso de reanimación de la mujer-lengua, recogido en las estrofas octava, novena y décima del poema, se realiza con actitudes de unión y fusión entrañables. Eros, aquí como impulso capaz de invertir la acción funesta del tiempo, impregna delicadamente las actitudes del poeta hacia el personaje femenino rescatado,

> **Adatsa busti diot negarrez,**
> **biotza berotu nerearen garrez,**
> **ta ito-larria arin-bearrez**
> (...)
> **Ezpañak dardar, lepo-zañak ler-**
> **bearrean, muinki dut estu nere eder**
> **besoetan, ta atsa yaurtiki**

Estas acciones de contacto físico íntimo en las que destaca la efusión afectiva demostrada por el poeta en sus sentimientos, "**negarrez**", "**garrez**", "**ler-bearrean**", "**muinki**", y en sus acciones, "**berotu**", "**busti**", "**arin-bearrez**", consiguen la revitalización de la lengua.

Es decir, si bien la solución al problema de la carencia de la lengua desemboca en esquemas diurnos de liberación y expansión, expresados en imágenes de luz, mar y palo-

mas blancas, su raíz se halla en este ahondamiento hacia el centro y en el cálido restablecimiento manifestado en imágenes de la dominante digestiva. Lizardi rescata el euskara penetrando, iluminado por la luz de su maestro, en su propio interior y reanimándolo con su apasionado afecto. Una vez conseguida la recuperación obtendrá versos en abundancia. GU es, básicamente, poema de sentido nocturno-digestivo.

En los otros poemas de esta etapa no faltan esquemas de aproximación íntima y de inversión eufémica. En EU, como veremos, un sincero amor impregna las palabras que el poeta dirige a su esposa-lengua. En AS, busca el refugio y apoyo de la abuela cuando le suplica ansiosamente **Amona,zatozkit, otoi / billoba laztan ezazu / esan zadazu "billoba"!** Lizardi mantiene su recurso a lo religioso cuando solicita la ayuda de lo alto para la consecución de sus fines patriótico-lingüísticos. Ruega al Señor que la lengua euskérica produzca abundantes frutos, **Otoi, Yauna, ibilgo-buru, / maitasun-edermen-zitu, / aur begi-argirik anitz bekargu** (EU), y deja definitivamente en sus manos la posible consecución del poema cumbre del pueblo vasco, **Ta, ala Yaunaren gogo ba'ledi** (EU). El mantenimiento de la cadena que une a los antepasados es, además, un don que se debe agradecer al Señor, pues, gracias a su favor, no ha llegado a romperse, **Yaunari zor, e-tzan eten!** (AS). Por medio del arcángel Mikel pide al Señor la ayuda y fuerza necesarias, **damaigun indarra** (IZ), para que el pueblo vasco satisfaga su imperiosa necesidad de vivir.

Los efectos de la inversión de la peligrosa nocturnidad se observan también en AS y en IZ, poemas cuyas soluciones fundamentales son, respectivamente, cíclica y diurno-postural. El tiempo, agente que empobrece el huerto y envejece a la abuela, puede producir efectos positivos. Así como mejora el vino, nueva imagen de reconfortamiento digestivo, es también capaz de remozar las palabras y, con ellas, las realidades o sentimientos que expresan (AS). Es el caso

del término **billoba** (AS), que con el transcurso de los años se ha enriquecido de connotaciones afectivas. La afinidad entre la estrofa sexta de IZ y el poema BIZ es notable. En ambos textos, el invierno no es época de muerte sino de pausa y letargo. La vida late en lo profundo de la oscuridad y se anuncia y prepara en las propias raíces de la negatividad: el retorcido manzanal desnudo duerme, bajo la seca hojarasca los prados sueñan, los pájaros olvidan la noche rigurosa, el aire corre mansa y blandamente. El duro y cruel invierno tiene también su sonrisa, la más dulce de todas, la del sol que sigue a la helada, **Izotz-ondoko iguzki, / neguaren parre** (IZ). La patria no ha muerto; su vida está latente. En su noche invernal está presente ya su futura resurrección.

3.5. RECUPERACIÓN DE LAS ESENCIAS TRADICIONALES

Dentro de las respuestas manifestadas a través del régimen nocturno del imaginario, destaca como más significativa la que se basa sobre su segunda fase, la correspondiente al gesto copulativo en sus dos matices cíclico y progresivo. Se deja la actitud de enfrentamiento, resistencia o refugio, y se intenta vencer al tiempo aceptando su marcha, insertándose en su proceso rítmico y vectorial. El Eros vital busca el remedio contra el desgaste temporal, además de en el refugio íntimo-digestivo, en la reproducción periódica y en la evolución y maduración. Si hasta aquí la solución a la cuestión patriótico-lingüística se articulaba sobre todo alrededor del eje vertical "goi"-"bee", ascensión y descenso, altura y profundidad, ahora se organiza primordialmente a lo largo del eje horizontal "leen"-"orain"-"gero", retroceso o avance en el tiempo y en el espacio, según un movimiento que puede ser circular, entendido como reiteración rítmica, o lineal y progresivo, en un único sentido.

Lizardi plantea la renovación de la patria, del pueblo, como un retorno al pasado o del pasado. Se trata de recuperar o revitalizar un ayer, una tradición cultural valiosa que corre el peligro de perderse para siempre. Lo que en la segunda etapa temática se ha planteado a nivel personal ahora se plantea a nivel colectivo. El poeta ha descubierto en el ritmo de la estaciones el paradigma de su propia renovación y ha deseado recobrar el pasado, **leen-oiartzuna dut ozen gogoan** (ON), **Leen-min baidamada neurtitz zaarren otsak!** (ON), para reiniciar un nuevo ciclo vital. Aquí también, el restablecimiento del pasado es la garantía de la renovación.

Encontramos esquemas de retorno a un tiempo o estado pretéritos en IZ, GU y AS. En IZ, para expresar cómo tras la oscuridad, el frío y el riesgo mortal llega la luz, el calor y la vida, se recurre a la imagen del hijo mayor que, superando la nevada que cubre el camino, llega para la Nochebuena a su hogar, símbolo de sus raíces originales y de un entorno favorable. En GU, al recuperar Lizardi su lengua, hace que ésta vuelva al estado de vigor y energía de que disfrutaba antes de que el propio poeta y sus antepasados la abandonasen a su suerte. El descenso al interior más profundo es, a la vez, un reasumir el pasado. Las estrofas creadas aparecen regresando a través del mar en forma de palomas blancas, **uso zuri antzean, zetozen / itzuli, itxaso urdiña zear** . Pero es en AS, sobre todo, donde más claramente se perciben estructuras de repetición y de circularidad. El poema se abre con el movimiento de retorno del poeta al huerto de sus antepasados. Ha estado alejado durante largo tiempo y ahora vuelve con la esperanza de encontrarlo, como antaño, bien conservado y con fruto abundante. El regreso al lugar de origen es también regreso al pasado. Al comprobar la decadencia del huerto, su mayor deseo consiste en revitalizarlo y devolverlo a su época de esplendor, **leenera nork lekardake?** Así, la renovación experimentada al final del poema tiene lugar por medio de la recuperación de su antiguo estado de am-

plitud y fertilidad, **ordun baratza leeneratu zan**. El ayer, la esencia del pasado, **leenaren muñak**, es la fuerza capaz de transformar el huerto. Al volver a la tradición y repetir la situación histórica primitiva, se inicia un nuevo proceso cíclico de vida y fructificación.

El símbolo principal de esta renovación del huerto-pueblo es el hijo, el hijo del poeta, biznieto de la abuela, **muttiko bat guregana: / ark birbilloba, nik seme**. Dentro de la sintaxis de lo imaginario (1), la imagen arquetípica del hijo representa la perpetuación del linaje, la reiteración del ciclo generacional. En él, a impulsos del Eros sexual y vital, y a partir de la cópula reproductora, se manifiesta un nuevo proceso de fructificación. Aunque el individuo, el padre, la madre, muere, con el hijo la especie se mantiene en continua renovación. Se vence a la temporalidad, se prolonga la vida, retomándola en sus inicios. Concretamente, en nuestro poema, la transfiguración de la abuela y del huerto tiene lugar a través del hijo. Con él, el pasado-tradición, ya en decadencia, revive, recupera su época luminosa. El pasado se hace presente, de modo renovado, gracias a la conversación mantenida entre la abuela y el hijo-biznieto, **Leena zegoen orañaz / ele gozoka**. A la vez que un retorno, se trata de un mantenimiento, plasmado en la permanencia de la lengua y simbolizado por la vieja cadena de los antepasados que no ha llegado a romperse. Por ello, aunque la figura del hijo, en sí, sea también soporte de actitudes progresistas, en el caso de AS predomina la actitud cíclica. Lo que ante todo se busca es una restauración. La abuela, símbolo del pasado, ve en el biznieto que dialoga con ella al nieto, al poeta en su época de niño. Se trata de un retorno a lo antiguo. El huerto, ahora viejo, **baratz zaarra**, se hará nuevo, **baratz berri**, en la recuperación de la tradición esencial.

Esta es la respuesta principal ofrecida en AS. A la oscuridad y deterioro del huerto se hace frente con actitudes

---

(1) Cf. G. Durand, op. cit., pp. 344 y ss.

diurnas de expansión , iluminación, ascensión y liberación, pero éstas no son sino la consecuencia de la reactualización cíclica del pasado en la persona del hijo. La clave del poema se encuentra en las estrofas dieciséis, diecisiete y dieciocho, en el encuentro entre la abuela y su biznieto. El comienzo del segmento, Ta, ara , expresión de sorpresa y de reacción repentina, es significativo. En él, se percibe ya la inminencia del hecho transformador. El presentimiento de que algo importante va a ocurrir lleva al poeta a acelerar el ritmo del verso y, de elipsis en elipsis, se llega a la sensación de alivio que produce el comprobar que, gracias al diálogo de la abuela con el biznieto, el lazo con el pasado no se ha roto.

Por lo tanto, la transfiguración del huerto representa en el eje horizontal "leen"-"orain"-"gero" una vuelta al pasado desde el presente. Es un movimiento de regreso en el que se supera el paso del tiempo por la reinserción en un nuevo ciclo que se inicia a partir de una época luminosa recuperada. Se vence a Cronos situándose a su lado, aprovechando su circularidad recreadora, por la que prístinas energías o situaciones vitales pueden retornar rítmicamente salvando distancias temporales.

3.6. AVANCE PROGRESIVO Y SUPERACIÓN DE LÍMITES

La otra forma de responder, según la dominante copulativa, a la degradación operada por el tiempo en la patria y en la lengua, consiste en aceptar la linealidad cronológica, acomodarse e insertarse en su sentido, utilizar su poder y acción, y, de esta manera, dominar el porvenir. Junto a la solución derivada de la circularidad temporal, Lizardi ofrece

también otra basada en la vectorialidad progresiva (1). El paso del tiempo se convierte en fuerza dinámica positiva y creadora. Ya no se trata de retornar al pasado, recuperar la tradición, o reiniciar un nuevo ciclo, sino de avanzar hacia adelante. En el eje "leen"-"orain"-"gero", a partir del presente, se marcha en dirección al futuro superando obstáculos y enriqueciéndose con nuevas experiencias. El cimiento sigue siendo el pasado, pero el objetivo a alcanzar se encuentra más allá de las posiciones actuales. En lugar de volver la vista hacia atrás e insistir en la necesidad de una resurrección, se aprovecha el fluir del tiempo para progresar audazmente con la mirada puesta en el horizonte. El tiempo pasa de ser agente de destrucción, oportunidad para lograr méritos valiosos para otra vida y ocasión para refugiarse en la intimidad, a constituirse en generador de maduración, avance y apertura de nuevos espacios.

Es la primera vez que este tipo de respuesta aparece de modo claro en el poemario. En las dos etapas temáticas anteriores, el poeta ha manifestado sus actitudes a través de las estructuras imaginarias diurnas, nocturno-digestivas y nocturno-cíclicas, pero no ha recurrido, de forma tan resuelta, hasta aquí, a la postura antropológica progresista. En ella, la producción imaginaria se transmite en esquemas de evolución, capacitación, superación, avance, rebasamiento, afrontamiento, recorrido, etc.

En los poemas AS, IZ y GU, cada uno de los cuales tiene su propia respuesta dominante, ya señalada, esta actitud de progreso sólo llega a sugerirse, no a desarrollarse. Las tres últimas estrofas de AS se reúnen bajo el título "Etorkizuna", en referencia al porvenir que se abre ante el huerto transformado. El poeta descubre un árbol nuevo, no visto hasta entonces, y desea que el viejo huerto se vuelva

---

(1) Cf. G. Durand, op. cit., pp. 378-340; J. Burgos, op. cit., pp. 165-169.

también nuevo. El final del poema se orienta hacia el futuro, pero es un futuro planteado, sobre todo, como retorno al pasado esencial. Su novedad no se articula según esquemas de avance y evolución.

La figura del árbol, en sí, como la del hijo, es también símbolo arquetípico en el que se actualizan esquemas tanto de retorno periódico como de avance lineal. Verdadero resumen cósmico, por su continua regeneración y su perpetua evolución, nos hace pasar casi insensiblemente de las estructuras cíclicas a las progresistas. Su verticalidad, teñida de sentido diurno ascensional, dirige de modo irreversible el devenir. Aunque conserva los atributos del desarrollo rítmico vegetal, en él prevalece el simbolismo del progreso. Imaginariamente indica un sentido único del tiempo y de la historia (1). Sin embargo, en el caso del árbol nuevo del huerto de los antepasados, **zuaitz berri bat zegoan** (AS), es el aspecto circular el que predomina sobre el vectorial. El movimiento imaginario de marcha hacia adelante provocado por su novedad, queda absorbido en la constante referencia contextual al pasado. Hunde las raíces en la esencia tradicional y representa, ante todo, el retorno y permanencia de la vida. Su afinidad con la imagen de otros dos árboles simbólicos, el del jardín del Edén, descrito en el Génesis, y el de Gernika, inscritos, respectivamente, en el acervo religioso y político de la colectividad vasca, refuerza este sentido de perennidad vital. La situación del árbol del paraíso es semejante a la del descubierto por el poeta, el centro de un jardín o huerto, y se identifica como árbol de la vida. La relación con el de Gernika se establece, principalmente, a partir de los versos **Aren gerizak erri-baratzak / ezin-ilkor egin ditu** (AS). La sombra del árbol lizardiano, el patriotismo, ha hecho inmortales a los huertos-pueblos. A la sombra del de Gernika, se reunían los antepasados vascos y su figura ha quedado, por

---

(1) Cf. G. Durand, op. cit., pp. 391-399.

su firmeza, antigüedad y localización histórica, como símbolo del pasado, personalidad y permanencia del pueblo vasco. En él confluyen complejos sentimientos y gestos patrióticos. Pese al "Eman ta zabal zazu / munduan frutua" de Iparragirre, la imagen del árbol de Gernika suscita, sobre todo, ideas de solidez, enraizamiento e inmutabilidad.

En IZ encontramos algunos elementos, contados, correspondientes a la actitud imaginaria progresista. El poeta convoca a sus compatriotas al canto y a la confianza, pues el porvenir será triunfal. El brillo del sol que liberará a Euskadi del poder del hielo, y el laurel, símbolo de victoria y de gloria, **Dabesagun, lagunok: / geroak ereño!**, son realidades que se esperan alcanzar en un futuro que ya se vislumbra. Por lo que respecta a GU, la figura del poeta navegando en compañía de la lengua a través del mar de la vida, o la visión de una tierra fértil soñada para la patria, son, así mismo, componentes que despiertan actitudes de avance y superación de límites.

Así pues, en AS, IZ y GU, esta actitud progresista aflora pero no recibe un tratamiento imaginario amplio y resuelto. Funciona como complemento de la solución fundamental de cada poema. Donde sí adquiere el rango de dominante es en EU. En este poema, las imágenes se estructuran dinámicamente en torno a los esquemas de avance y progreso.

3.7. EL POEMA "EUSKO-BIDAZTIARENA"

Dentro de Biotz-begietan, GU y EU son los dos poemas dedicados explícitamente al tema de la vida de la lengua. GU surge como poesía a partir de una situación más bien personal, singular. EU responde a una cuestión que afecta direc-

tamente a la lengua euskérica en sí misma, como sistema y vehículo de comunicación y creación. Lizardi considera, acertadamente, que una de las tareas más urgentes y vitales, si no la más, que el euskara tiene ante sí es la de su propia capacitación lingüística y poética, y quiere que se lleve a cabo sin dilación.

La idea central del poema se encuentra condensada en las estrofas cuarta y decimocuarta, en particular en los versos **agi gai adirazteko / gizaki guzien alderdi ta asmo**. Al euskara se le presenta una labor consistente en "capacitarse para - expresar - toda realidad ". El trabajo de aprestarse, primero de estos tres componentes, viene indicado en el texto por los segmentos "**yakite-egoek igoa**", "**apaindu**", "**agi gai**"; el objetivo de esta preparación, recoger, trasladar y cantar poéticamente, se manifiesta en los verbos "**Kanta ditzagun**", "**itzuli bitza**", "**yaso (...) ta abes**"; la universalidad del contenido de esta expresión aparece en "**noranaikoa**", "**zernaitarako**", "**ikus-ala**", "**gizaki guzien alderdi ta asmo**". El objetivo final no es precisamente la capacitación, sino la representación y poetización, por medio de la lengua, de toda clase de sentimientos, pensamientos, fantasías, entidades y situaciones. La habilitación es el medio para poder verter todos esos elementos que integran la realidad universal. Se trata, sin embargo, de un proceso sin fin en el que la meta se aleja constantemente, ya que esa realidad a traducir cambia y se renueva incesantemente. Al euskara le corresponde hacerse progresivamente más apto y expresar día a día mundos cada vez más amplios y complejos.

Lizardi no plantea esta tarea como un deber, no recurre para ello al lexema "bear", sino como una delicada, pero resuelta,invitación a la lengua , **nai aunat**. Comprometido e identificado con ella, se muestra optimista e ilusionado, pero, a la vez, lúcido y prudente. No duda en valorar y ensalzar al idioma y confía en el porvenir. Ve las limitaciones

a superar, propone el camino a seguir y sueña el futuro.

"Eusko-bidaztiarena" es la expresión poética de estas inquietudes, proyectos y deseos. Este material inicial, que podría servir de base para un artículo, ensayo o programa lingüístico, aquí se transforma en verso lírico gracias a la utilización de estructuras verbales, poéticas y simbólicas apropiadas.

El poema se articula en torno a dos situaciones imaginarias, los desposorios y el viaje. Su intersección, el viaje nupcial, **eztei-ondoko bide diñagu**, da origen al hilo narrativo que engarza las estrofas. El poeta invita a la lengua, su esposa, a viajar en su compañía a través del mundo, por tierras aún no holladas. El viaje es estructura adecuada para llegar al descubrimiento de nuevas realidades. La relación nupcial entre el viajero y su esposa permite situar la colaboración entre el poeta y la lengua en el marco de un trato íntimo, cálido y creador. De esta forma, el contenido de EU se distribuye en dos partes bien diferenciadas. En una, las cuatro estrofas iniciales y, bajo cierto punto de vista, las dos siguientes, se ponen de relieve los aspectos nupciales y se presentan los preliminares del viaje. Antes de su inicio, se exponen las razones y objetivos que lo motivan, se invita a la esposa y se dispone convenientemente su ánimo. En la otra, desde la estrofa quinta hasta el final, se lleva a efecto el viaje. Las estrofas quinta y sexta, por lo tanto, se sitúan a caballo entre ambas partes. Por un lado, incluyen elementos propios de los preparativos; por otro, corresponden ya al viaje en sí. Líneas de puntos y subtítulos insertados por el propio autor marcan los distintos momentos de la composición.

La primera parte está construida sobre un apóstrofe intenso y continuado dirigido por el esposo-poeta a la esposa, personificación de la lengua. El tratamiento en hitano,

así como el uso de la primera persona del plural, "**uztagun**", "**diñagu**", "**bekargu**", contribuyen al acercamiento afectuoso de ambos seres. A partir de este registro, la estrofa que abre el poema recoge las delicadas palabras con las que el poeta convoca a la lengua y le convida a salir por un tiempo fuera de Euskal Herria. Para esta llamada no se recurre al nombre específico de la entidad, sino que se la designa por medio de dos imágenes,

Aberriaren abots eztia,
gogamenaren ezkon xuria

que, además de personificarla, la definen en su dimensión social y personal. Al presentarla como voz de la patria, se subraya que la lengua es factor de unidad y cohesión de la colectividad política, y que constituye el medio de expresión disponible para sus relaciones hacia dentro y hacia fuera. Al considerarla esposa del entendimiento, se ve en ella el instrumento que posibilita las operaciones de la mente, la creación del pensamiento, la actividad poética, y se destaca la íntima conexión que une a la lengua con el intelecto. Tras la invocación, por medio de tres imperativos, "**ekatzan**", "**atorkit**", "**uztagun**", sobre los que se articula un movimiento orientado progresivamente hacia delante, el poeta propone su invitación al viaje. Los adjetivos "**eztia**", "**xuria**", "**guria**", así como la construcción adverbial de modo **geldi-geldia**, acrecientan el tono suave y acogedor de la proposición. Las aliteraciones y paralelismos métricos y morfosintácticos, ya analizados en su momento, contribuyen a la singularidad de esta estrofa.

A la invitación siguen tres estrofas agrupadas bajo los subtítulos "Larre-lore", segunda y tercera, y "Oro-mintzo", cuarta, en las que el poeta expone a la lengua el motivo del viaje. El razonamiento adopta una estructura adversativa. Un estado y un proyecto calificados inicialmente como

positivos y convenientes, pasan, en un segundo momento, a ser considerados no negativos pero sí insuficientes. Así surge el deseo de superar las deficiencias detectadas por medio de una actitud progresiva. Dirigiéndose a la lengua, en cuanto tal, pero sin abandonar el tono íntimo propio de la relación nupcial, el poeta la ve, en principio, hermosa, rica y generosa. No repara en alabanzas y reconoce reiteradamente su excelencia y abundancia, **Eder aunagu, mintzo yoria, / eder, benetan.** Su aspecto rústico, expresado a través de una imagen configurada sobre un elemento típico del mundo rural, **garoz yantzia,** no merma su valor. Más aun, Lizardi desea vivamente que, gracias a la capacidad que la lengua posee para traducir la realidad campestre, pronto,un Poeta, **Olerkaria,** con mayúscula, a modo de abeja laboriosa, consiga extraer de la flor que crece en el prado y del bosque la miel, la sustancia de sabor vasco. En el entorno rural, sugerido por los términos "**garoz**", "**larre-loretik**", "**basotik**", se concentran esencias constituyentes del espíritu, tradición y existencia material del pueblo vasco, y el euskara sí está preparado para recogerlas y verterlas lingüística y poéticamente. Lizardi llega incluso a desear de modo vehemente que, cuanto antes, alguien, ese Poeta de nombre aún no definido, elabore el poema cumbre del pueblo, **gure erriaren olerki / garaia** (1), que deberá ser vasco tanto en su forma exterior como en su contenido.

Sin embargo, **Baña nik,** esto no es suficiente. El poeta va más allá. La realidad supera el ámbito de lo rural. Existen otros universos que la lengua ha de llegar a interpretar y cantar. La estrofa cuarta es la clave, el eje del poema. Sin negar la conveniencia o necesidad de que el euskara, habla campestre, exprese y poetice el mundo del caserío y de su entorno, el escritor desea, **nai aunat,** que sea también pa-

---

(1) Lizardi se refiere al poema épico nacional proyectado y promocionado por Aitzol y la sociedad "Euskaltzaleak" que, como el Os Lusíadas de Camoens al portugués, el Kalevala de Lönnrot al finlandés o el Mirèio de Mistral al provenzal, debía inmortalizar a la lengua y al pueblo vascos. Orixe lo intentó con el poema Euskaldunak. Cf. J. Zaitegi, ""Orixe" Euskal-olerkariarenean" in Euzko-Gogoa, I, Orrilla/Garagarrilla-1950, pp. 12-13; L. Otaegi, "Aitzolen projektu kulturalaz" in Jakin, 29, op. cit., pp. 13-20.

ra cualquier lugar, **noranaikoa**, apta para designar, expresar y trasladar al verso toda realidad. Lizardi la quiere elevada, capacitada, por el saber y la ciencia, en sí misma y para abordar los niveles más altos de la cultura y el arte poético. La quiere, así mismo, aunque vieja de cuerpo, joven de espíritu y, aunque cubierta de piel amarillenta, constituida interiormente de médula imperecedera. Por medio de esta personificación corporal y de los pares opuestos complementarios **"soña"-"gogoa"**, **"zaar"-"berri"**, **"azal"-"muin"**, **"orizta"-"betirakoa"**, el poeta da a entender que, si bien el euskara es una lengua antigua, de aspecto exterior quizá ajado por los años, a partir de su esencia válida y perenne, es capaz de una renovación o adaptación continua de sus estructuras. De nuevo, aliteraciones como la del verso **nai aunat ere noranaikoa** y las simetrías morfosintácticas configuran otra estrofa de esmerada elaboración.

Esta primera parte del poema se prolonga y completa en las estrofas quinta y sexta. El poeta las incluye dentro del subtítulo correspondiente al viaje como tal, "Amets-bideetan barna", y, de hecho, pertenecen a sus momentos iniciales. Sin embargo, su tono y contenido concuerdan mejor con el de los preliminares. Al ponerse, o puestos ya, en camino, el viajero, manteniendo su apóstrofe en hitano y el registro propio de la relación nupcial, se dirige a su compañera para reconfortarla y hacerla partícipe de sus intenciones respecto del viaje. Entre expresiones que vuelven a reiterar la hermosura de la esposa-lengua, **nere Maiteder**, nombre propio que la define como amada y bella, **ezpaitun ezer / lurbiran ederrik i bezain eder!**, le anima a apartar de sí todo miedo. La lengua, durante siglos, apenas ha salido de su ámbito rural tradicional y, ante lo desconocido y la aventura, se siente indefensa y desconcertada. Es el poeta el que toma la iniciativa. Lo que él quiere, **nai aunat**, repetición de la expresión de deseo utilizada en la estrofa anterior, es sacarla fuera de su entorno habitual y llevarla, mostrarla por todas partes, orgu-

lloso de su hermosura. La paronomasia "**baserriz**"-"**bazterrik-bazter**" resume el significado profundo del viaje. La semejanza sonora resalta la contraposición de sentido. Frente al mundo del caserío, rebasando sus límites, se abre un universo aún por explorar.

Lizardi, en este poema, está afrontando, tanto en el nivel denotativo como en el connotativo-simbólico, una problemática que aunque no aparece planteada directa y abiertamente, sin embargo, está latente en el fondo de sus versos. El tono plenamente optimista de la composición no excluye la existencia de una situación negativa. La necesidad de la capacitación lingüístico-poética sólo se explica a partir de la constatación de una carencia. La lengua se halla amenazada por circunstancias nocturnas hostiles. Corre el riesgo de quedarse aislada y anquilosada, confiada dentro de unos límites estrechos e imposibilitada para seguir la marcha del mundo contemporáneo y dar cuenta de su vitalidad. Las expresiones "**garoz yantzia**", "**larre-loretik**", "**basotik**", "**baserriz**", connotan autenticidad, esencias genuinas, pero también, en este contexto, peligro de reducción y estancamiento lingüístico y artístico.

En estas estrofas iniciales se responde a la amenaza a través de estructuras imaginarias que canalizan la energía del Eros en sus vertientes digestiva y copulativo-generadora. Tanto la lengua como el poeta encuentran un refugio reconfortante, frente al debilitamiento y la disminución, en la compenetración mutua, hondamente afectuosa, expresada sobre la figura de la relación esposo-esposa y de su viaje nupcial, símbolos y soportes de esquemas de intimidad y fructificación. El esposo actúa con delicadeza y admiración, y la esposa aparece rodeada de atributos de blancura, dulzura, hermosura y amabilidad, todos ellos favorables.

La estrofa sexta, que cierra este preámbulo o invitación, supone un nuevo paso en esta identificación afectiva. Al riesgo de incapacitación y empobrecimiento de la lengua se replica con nuevas imágenes nupciales, en este caso de fertilidad y reproducción. La invocación **gogamenaren ezkon xuria** se reitera en parte y se transforma en **Gogamenaren ezkon ezantzu**. Si el blanco simboliza la belleza, el valor ideal de la esposa-lengua, así como su disposición al cambio de estado que se le avecina, el **ez-antzu** significa su aptitud para engendrar. Se desea que, como resultado de la travesía en común, ambos viajeros traigan consigo numerosos niños de ojos relucientes, **aur begi-argirik anitz bekargu**. La figura del hijo es, aquí también, símbolo de renacimiento y perennidad. Gracias a una mutua fecundación, en la que el poeta trabajará la lengua y ésta le ofrecerá activamente sus recursos y posibilidades, a impulsos del amor y la inspiración, **maitasun-edermen-zitu**, producirán numerosos y variados frutos de habla y escritura que asegurarán la supervivencia de la lengua. El contacto con otros mundos y la necesidad de verterlos, les estimulará a renovar, aderezar o enriquecer el léxico y las estructuras de la lengua, y también a buscar o experimentar recursos poéticos originales. Esta adaptación les permitirá componer abundantes versos que recojan las realidades descubiertas.

La solución cimentada sobre la dominante digestiva no es la fundamental y definitiva de la composición. Los esposos, el poeta y la lengua, no buscan la intimidad para instalarse o refugiarse confortablemente en ella, sino para, al calor del apoyo mutuo, salir al exterior y avanzar hacia el horizonte. Su relación amorosa debe entenderse en función de la empresa universal a realizar. Ambos seres, sobre todo en la segunda parte, actúan según esquemas de rebasamiento. La misma respuesta perteneciente al gesto copulativo, manifestada como engendramiento de abundantes niños de ojos relucientes no es sino un resultado o consecuencia de esta actitud de progreso que es la específica de EU.

Para ello se recurre a la segunda gran estructura simbólica del poema: el viaje. Si bien su desarrollo se inicia con la estrofa quinta y, en particular, con la séptima, su planteamiento ha tenido lugar ya en la invitación preliminar, bien en las llamadas a la salida,"**uztagun, aldikoz, Euskalerria**", "**baserriz landa nai aunat ager- / arazi**", bien por referencias directas al viaje, "**eztei-ondoko bide diñagu**", "**ibilgo-buru**", o por imágenes de extrema amplitud, "**noranai-koa**", "**lurbiran**". El viaje se presenta como una travesía, una aventura, por el mundo en busca de otras realidades, hasta ahora desconocidas para la lengua, de las cuales debe dar cuenta, también poéticamente, en cooperación con el poeta. Responde a una actitud antropológica de avance y superación de límites, inscrita dentro de la dominante copulativa y plasmada según arquetipos imaginarios no ya cíclicos sino progresistas. En lugar de hacer hincapié en la orientación hacia el pasado, la estructura dinámica del viaje orienta hacia el porvenir, impulsa hacia lo desconocido. El viajero aprovecha el fluir del tiempo, se acomoda a su paso, para llevar a cabo un recorrido espacial proyectado hacia adelante y en él lograr la habilitación de la lengua.

Concretamente, el de EU no es un viaje de regreso sino de progreso. Es cierto que los viajeros no parten para siempre, pues se menciona un **ibilgo-buru** y la invitación se hace para un cierto tiempo, **aldikoz**, pero, dentro de estas limitaciones, predomina la actitud de descubrimiento y superación. Tampoco es un viaje de huida. Salir al exterior no significa, en este caso, inhibición o evasión. Si, como en GU, la solución reside unas veces en la profundización en el propio interior, el afrontamiento directo de la realidad inmediata o la búsqueda de las raíces personales, otras, radica en el abandono del aislamiento, la ruptura de límites o el encuentro de nuevas realidades. La lengua, abriéndose hacia el exterior, puede enriquecerse y desarrollarse en su sistema interior y en su capacidad expresiva. Lejos de ser un viaje

de repliegue a posiciones seguras y tradicionales, se deja el ámbito rural para explorar tierras y pueblos apartados, nuevos, aún no vertidos por el euskara. Hasta aquí, el poeta, caminante y viajero asiduo, se ha dedicado a recorrer y poetizar entornos conocidos,habituales o, al menos, próximos a él. Le hemos visto andar por las calles de su pueblo y por los rincones de su huerto, descender al fondo de su ser, atravesar en tren su tierra y recorrer sus senderos, bosques y montes. Incluso cuando ha llegado a París, su atención se ha centrado en un ser tan familiar como el gorrión. Ahora, sin embargo, parte hacia mundos que para la lengua resultan extraños y exóticos. Ya no se trata solamente de ampliar los límites del huerto, sino de traspasarlos. Además de extender el recinto hay que salir de él, soltar amarras y marchar en dirección al infinito. El renacimiento, la resurrección del pasado debe completarse con el avance y el progreso hacia el futuro. El eventual antagonismo entre la esencia genuina y la realidad foránea, entre la lengua secular y el mundo moderno, debe ser sustituido por una síntesis que respete las peculiaridades propias de cada una de las partes.

La segunda parte del poema, el viaje nupcial en sí, se estructura en siete segmentos estróficos delimitados gráficamente por líneas de puntos incluidas por el propio poeta. Los cinco primeros, estrofas séptima a decimotercera, dan cuenta de las cinco etapas o momentos de la travesía llevada a acabo por amplias y diversas regiones del planeta: el mar, el apartado archipiélago, el desierto, el país de los hielos y la populosa ciudad. Los dos últimos segmentos, las dos estrofas finales, suponen la universalización del viaje, ya que se extiende a todos los lugares de la tierra y se prolonga hacia los espacios siderales.

Los aspectos afectivos y la relación nupcial, subrayados en la primera parte, pasan ahora a segundo plano. Con todo, se mantienen las estructuras enunciativas adoptadas desde el comienzo del poema. Tanto el apóstrofe como la pri-

mera persona y los imperativos con sentido de invitación a la marcha y a la capacitación, "**agi gai**", "**yaso**", "**gure ibilgoa**", "**Kanta ditzagun**", "**goazeman**", etc., revelan que el viaje es una empresa acometida por ambos sujetos en mutua compañía y colaboración.

El contenido de cada uno de los cinco primeros segmentos se configura a base de aspectos típicos o rasgos descriptivos de los lugares visitados por los viajeros. Los elementos seleccionados ponen de relieve la excelencia, la singularidad o lo insólito del lugar. Por otro lado, estos componentes funcionan como soporte imaginario de actitudes de avance y de progreso. Son varias las figuras que simbolizan amplitud, ruptura y rebasamiento de límites. Así, al salir del caserío,el poeta y la lengua se encuentran en primer lugar con el mar, imagen de espacio sin fronteras, de orillas lejanas, de inmensidad por la que se puede navegar casi sin fin. La metáfora aposicional complementaria, la pradera azul y su contorno circular, el inalcanzable horizonte, insiste en el sentido de amplitud. El viaje, que, en cierto modo, se ajusta al curso del día, se ha iniciado al amanecer. La salida del sol por el borde del mar se ve como hecho embrujado, **sorgiña**, y cautivador. Los viajeros recogen esta escena extraordinaria en verso y encuentran en el tiempo un aliado, ya que el sol, rueda ligera que mide los siglos, va a permitirles continuar la travesía y, de esta manera, descubrir y trasladar nuevas realidades.

Surcando el mar, la segunda etapa se sitúa en un archipiélago descubierto en medio del océano. A la fascinación producida por el exotismo del lugar, la rareza de sus árboles y la claridad de su cielo azul, se añaden nuevas imágenes de ausencia y rebasamiento de fronteras. El grupo de islas, como la blanca vela de la embarcación, no es más que un punto perdido en medio del vasto mar, **Iguzkipean ugartedia...**, nuevamente caracterizado por su amplitud, **Ur zabalean**. El

mismo nombre del navegante solitario Gerbault connota actitud aventurera y progresista, exploración de regiones situadas más allá de los límites habituales.

Bajo el tórrido calor del sol ecuatorial, en el tercer momento del recorrido, el poeta y su esposa descubren el desierto. Los versos recogen los aspectos más singulares del solitario paraje. Lo más novedoso para los viajeros son sus desnudos y abrasadores arenales, y sus engañosos espejismos. Pero el desierto es también espacio abierto de límites indefinidos. Su anchura, **Lekaro zabal**, queda subrayada por una nueva imagen, **lurraren gerri**, cuyo sentido incluye el rasgo de inmensidad.

Del mediodía del ecuador los viajeros parten hacia la noche de las zonas polares. La etapa, plasmada en tres estrofas, se abre con la dinámica figura **Dagigun-arraun**, llamada al progreso vigoroso, deseo de alcanzar las regiones más remotas de la tierra. Con esta invitación a remar y con la referencia a los antepasados vascos que, en épocas pretéritas, llegaron a estos países helados, el viaje adquiere un cierto tono épico. La frecuencia con que se realizaron aquellas aventuradas travesías por el océano, **amaika yoan ta bira**, y el aspecto exterior de los navegantes, son nuevas manifestaciones de un avance decidido y enérgico. El impermeable que cubría su cuerpo, **soñean zira**, les permitía defenderse de los elementos adversos y desafiarlos; el arpón que blandían en su mano, **eskuan arpoia**, preparado para lanzarlo, es imagen simbólica de actitud acometedora, de postura tendida hacia adelante. En esta zona de la tierra ya no se divisan las blancas velas de los mares azules, **oial zuria**, que sugieren un viaje ligero y airoso, ni se navega al impulso de remadas esforzadas. Es preciso adaptarse a las condiciones de cada región y, aquí, los viajeros avanzan navegando sobre un hielo. Lo que más llama su atención es el contraste entre la blancura de la tierra y la negrura del mar, y la inmensa soledad reinante. Por sus largas noches, sus moradas hechas de

nieve y su suelo infértil, el país es tan distinto de Euskal Herria que el propio poeta lo señala expresamente, **gure Euskalerria'z ain guziz beste!**. Son, precisamente, situaciones y realidades tan diferentes o extrañas como éstas las que el euskara debe llegar a traducir y cantar poéticamente, **Kanta ditzagun**, con entera normalidad.

Pero el verdadero desafío lo plantea la ciudad moderna, última etapa del recorrido. La prueba de fuego para una lengua como el euskara, recluida durante largo tiempo en un ámbito rural, consiste en saber si es capaz de trasladar con sus recursos la vida hirviente de la gran capital. El poeta la quiere preparada también para esto. En cuatro versos de construcción nominal y de notable condensación, resume la inusitada actividad social, científica, cultural y económica de la civilización urbana. La imagen de la colmena humana, **giza-erlauntza**, y los términos empleados, "**zorapenezko aruntzonuntza**", "**sumabearra**", "**ekurugaitza**", ponen de manifiesto la agitación, la inquietud y el incesante trabajo que invaden este mundo. El euskara ha de aprestarse también para recoger y trasladar todo este movimiento creativo. El imperativo **itzuli bitza** expresa el deseo de que la lengua, gracias a su fuerza y a la del poeta, logre rebasar sus propias limitaciones y superar el reto.

Las regiones recorridas, sin embargo, no agotan todos los modos de vida y existencia. Los océanos, los desiertos, los países helados y las ciudades, son sólo una parte, aunque muy extensa, del planeta. El viaje podría prolongarse indefinidamente por nuevas rutas en busca de otras muchas zonas de este mundo, visibles, exteriores, materiales, y, sobre todo, ocultas, interiores,anímicas. Pero el objetivo del poema no es ofrecer un inventario meticuloso, sino señalar, como lo hace, unos sectores o niveles de la realidad que, por su novedad y por la dificultad que su traducción entraña, son relevantes para la lengua. Por ello, tras la quinta etapa, en

lugar de ponerse término final a la travesía, lo que se hace es abrir nuevos y amplios horizontes. El poeta, en la estrofa decimocuarta, ya no se limita a describir una región concreta, sino que, con expresiones que recogen y engloban toda realidad terrestre, llama a la lengua a una tarea de dimensión universal. Esta universalidad, presente a lo largo del poema en su vertiente espacial, **noranaikoa**, evidenciada en el propio viaje, y en su vertiente temporal, **betirakoa**, se remacha ahora con el término **zernaitarako**. Se invita al euskara a prepararse, "**agi gai**", "**Apaindu**", para verter cualquier cosa, sea todo cielo, **Ortzi oro**, sea todo clima, **egute oro**, todo aspecto o proyecto humano, **gizaki guzien alderdi ta asmo**, todo lo que existe y acontece.

Dentro de este **zernaitarako** se incluye toda tarea, relación o creación basada en la lengua. La lengua ha de capacitarse tanto para recoger o designar toda realidad como para cantarla, trasladarla líricamente, **yaso, ikus-ala, ta abes gozoro...** Tiene que desarrollarse y convertirse también en instrumento y material lingüístico dúctil y rico para todo tipo de poesía. En este sentido, EU es una demostración de las aptitudes del euskara para la tarea poética. Los versos creados durante el viaje son también **maitasun-edermen-zitu**. Además, como ya se apuntó en el capítulo dedicado a la versificación, la estrofa de este poema, por su medida y por la disposición de su rima, es única en el poemario. Con la línea de once sílabas, 10-10-8-8-11, rompe el "molde nagusia", y en todas las de diez sílabas, salvo una, utiliza sistemáticamente la cesura (5+5). El poeta se decide por una rima fuera de lo normal, ya que el final homófono se reitera de forma continuada en los cinco versos de la estrofa, AAAAA, sin dejar ninguno libre. Las aliteraciones, tanto verticales como horizontales, ya señaladas en su momento, son abundantes. No faltan rimas interiores como

IguzkipEAN ugartedia...
Ur zabalEAN oial zuria...

Lekaro zabAL lurraren gerri,
ondardi kixkAL eriogarri

Legorra zurI, beltz itsasoa:
izotz bat untzI gure ibilgoa...

ni juegos fónicos como el mencionado "**baserriz**"-"**bazterrik-bazter**" o

gizonek elurra aterpe;
lurralde gizenik gabe

El uso de simetrías y de paralelismos tanto métricos

Eder aunagu, mintzo yoria (2-3-2-3)
eder, benetan, garoz yantzia (2-3-2-3)

como sintácticos

eskuan arpoia, soñean zira!

es superior al habitual en el poemario.

Lizardi ha dedicado su poema a Unamuno, escéptico frente al euskara, pregonero de su muerte, para que se entere de la extremada osadía, "gure ausardi gorriaz", de aquellos que como él confían en el futuro de esta lengua y la consideran válida para designar, expresar y poetizar todo lo que existe. EU es, en el plano del contenido y en el plano de la expresión, una muestra notable de audacia. El tema, llamada a una lengua rezagada para que se capacite y pueda traducir toda realidad, es, bajo cierto punto de vista, un atrevimiento. El viaje, el avance decidido por zonas remotas e ignoradas, es una estructura imaginaria que manifiesta actitudes de temeridad. Por medio de la construcción expresiva, audaz en re-

lación a la del resto del poemario, Lizardi demuestra en la práctica que el euskara también ofrece amplias y renovadas posibilidades para la creación poética.

La última estrofa del poema extiende aun más el campo abierto en la anterior, que podía haber sido, por su globalidad, la definitiva. El poeta convoca a su compañera la lengua a un nuevo rebasamiento, a romper incluso los límites del planeta y, en un recorrido al que ya no se le ve un final, verter todo lo que descubran en el universo. En el supuesto de que el euskara llegue a traducir todo lo existente en la tierra, o a la vez que realiza esta tarea, ha de avanzar por los espacios en busca de cualquier ctra realidad. El viaje se transforma en vuelo, en ascensión hacia las estrellas, **goazeman zerura igoz**. Sin embargo, los esquemas de elevación, a diferencia de lo que sucede en otros poemas, no conllevan contraposición entre mundo de arriba y mundo de abajo. Uno es prolongación, no antítesis, del otro; ambos constituyen una unidad. Las imágenes de vuelo, la referencia al cielo y a las estrellas, el movimiento de ascensión y el subtítulo "Gurentza", pueden interpretarse en un nivel estrictamente material, como incursión en el universo físico, por sus astros y espacios, o según una perspectiva religioso espiritual, como aproximación al ámbito de lo sobrenatural. La aspiración a la totalidad, manifestada a lo largo de todo el poema, sugiere que nada debe quedar excluido. En esta estrofa final, se llama a la lengua a recoger y verter tanto otras regiones cósmicas distintas de esta terrestre, como todo aquello que tiene que ver con la fe y el mundo de lo trascendental.

El poema, por lo tanto, culmina con nuevas imágenes de inmensidad y de rutas a recorrer. Las actitudes necesarias, las alas requeridas para esta empresa, no son las de Ícaro, **Ikar'ek ez bezelakoz**, símbolo de insensatez y temeridad exagerada. El euskara debe avanzar y capacitarse con pa-

sos seguros, apoyado en estudios y reflexiones que se caractericen por la seriedad y la solidez. El viaje exige audacia y prudencia.

3.8. RESURRECCIÓN Y LENGUA

Según hemos podido comprobar, el poema IZ ha ofrecido una respuesta comunicada, sobre todo, a través del gesto diurno-postural. La actitud propuesta por GU se ha basado principalmente en la reanimación operada por medio del descenso digestivo. La restauración cíclica ha sido la solución específica de AS. La salida propuesta por EU se ha ordenado según esquemas de progresión. Éstas son, sin exclusión de otras, dentro de la Poética de lo imaginario, las respuestas dominantes en cada poema.

Ahora bien, en el seno de esta diversidad o pluralidad, destaca un principio activo, una disposición anímica común que da coherencia a los cuatro poemas: la resurrección. La solución fundamental de esta etapa, la que aglutina a las demás, se plantea como un renacimiento cíclico, como una recuperación de las esencias del pasado. Tras la decadencia, la estrechez y el abandono, la patria y la lengua retornan a la vida en plenitud. El huerto experimenta una transformación y se renueva, "**zuaitz berri bat**", "**baratz berri**" (AS). El poeta, al rescatar a la lengua, siente que renace, **Berriz-yaio-poza suma nuen...** (GU). Aunque el cuerpo del euskara sea viejo, su espíritu será nuevo, **berri gogoa** (EU). Tras la helada, el sol reaparece y en la patria se anuncia la resurrección, **berbizkun-berria** (IZ).

Como ya sabemos, este renacimiento, la mayoría de las veces no es sino la expresión de un deseo cuyo cumpli-

miento queda pendiente. En AS, aunque la iluminación y reanimación de la abuela ocurre efectivamente, la transfiguración del huerto solamente tiene lugar como visión imaginaria que el poeta desea se convierta en realidad, **nire / baratz zaarraren antzalda!, / egi, mami, biur adi.** Lizardi, de hecho, recupera su idioma olvidado y con él compone estrofas, **Itzuli zetozen aapaldiak** (GU), pero la resurrección del espíritu originario, la liberación de voluntades extrañas que la lengua debe ayudar a conseguir, sólo se plantea como petición, **yare-gagizu usu, geurea gaiturik!** (GU). En IZ, para que el sol salve y haga renacer a Euskadi, antes se desea, se ve como condición, que una juventud vigorosa alcance las cumbres, **goraño ba-dadi.** El viaje de EU no es un viaje real, sino una invitación, un sueño, un proyecto a ejecutar. A pesar de ello, estas aspiraciones alcanzan un cierto grado de realización en su actualización verbal, en cuanto acto ilocutivo. La declaración de actos y deseos en presente y en imperativo conlleva rasgos de consumación, sobre todo en el caso de EU. La capacitación de la lengua se está forjando efectivamente en la propia enunciación y elaboración del poema.

De esta forma, desembocamos en la virtualidad operativa y mediadora del Logos. El poema, como el hijo en AS o en EU, es el fruto surgido de una relación íntima, copulativa, la establecida entre la lengua y el poeta. La poesía, objeto verbal privilegiado, permite perpetuar el deseo, renovar su actualización. La palabra, así, vence al tiempo.

Esta etapa temática confirma lo que las anteriores habían dejado entrever: Logos es el mediador entre Anthropos y Cosmos. Hasta aquí, se ha buscado la superación de su oposición en la identificación del hombre-poeta con el perenne retorno de la vida de la naturaleza. También se ha recurrido, pero secundaria y momentáneamente, al poder renovador de la palabra, **Leen-min baidamada neurtitz zaarren otsak!** (ON). Ahora, es este último factor, precisamente, el que actúa como

principal agente dinámico de síntesis y renacimiento. En los cuatro últimos poemas, la presencia del Logos, en cuanto lengua y en cuanto poesía, es determinante. A él se debe la victoria sobre la nocturnidad, y la resurrección.

Es la lengua, **mintzo beraz ziarduten** (AS), la que origina la reanimación de la abuela y la transformación del huerto de los antepasados. Ella asegura el mantenimiento de la tradición y el vínculo entre el pasado y el presente. Es el euskara la entidad que rebasa los límites, experimenta un progreso y une el pasado con un mundo nuevo. No solamente sirve para la elaboración del poema cumbre, sino que también tiene capacidad para verter la realidad moderna. Es a la lengua a la que el poeta pide que libre los espíritus de influjos o maquinaciones ajenas. Son voces y palabras euskéricas las que anuncian el renacimiento de la patria,"**non-nai euskel-oiartzun**", "**mintzo ozenak zabaldu /berbizkun-berria**"(IZ).

La lengua, en esta etapa, está en la raíz de toda resurrección, colectiva y personal. Es la base del resurgir patrio. En el euskara se recupera la tradición y gracias a esta recuperación renace Euskal Herria. El poeta se identifica con su idioma, se siente miembro responsable de su pueblo y decae o se reanima juntamente con ellos. Su suerte, su vida, es la de su lengua y su patria. La palabra constituye una fuerza que contribuye eficazmente a la superación de la antítesis entre hombre, torpe y mortal, y naturaleza, excelente, renovada y perenne. Unido a su lengua, el poeta crea su poesía y elabora un proyecto lingüístico-patriótico dinámico y atrayente. Su vida humana se renueva, cobra sentido, adquiere una dimensión de futuro. La naturaleza, presente implícitamente en el huerto, en el viaje, en los montes iluminados por el sol invernal y en la tierra fértil soñada, renace juntamente con la lengua y la patria. En estos últimos poemas de Biotz-begietan se produce una acumulación y activación de la energía vital de las tres categorías, Anthropos y Cosmos sintetizados en Logos.

C A P Í T U L O V

LAS RAÍCES DEL POEMARIO: EL TEXTO EN SU CONTEXTO

0.- INTRODUCCIÓN

En los capítulos tercero y cuarto hemos ampliado nuestra perspectiva en la línea de una semiótica completa y hemos integrado en la lectura sintáctica, predominantemente inmanente, otra pragmático-semántica. Ahora, en este quinto y último capítulo tratamos de ensanchar esta apertura pragmático-semántica poniendo en relación el poemario con otras series o niveles contextuales próximos. En este nuevo acercamiento a la obra tomamos en cuenta una periferia socio-cultural extensa, incluida la literaria, algunos de cuyos componentes, lejos de ser totalmente exteriores al texto poético, objeto específico de nuestro estudio, han quedado asimilados, en modo y grado diferentes, en su estructura dinámica.

Nuestro acercamiento contextual a Biotz-begietan se centra en tres esferas: el entorno socio-cultural general, la serie poética euskérica y las series poéticas próximas a la euskérica. Sin ánimo de tratar exhaustivamente una cuestión tan extensa, y a modo de complemento necesario a nuestro trabajo, nos limitamos a esbozar unos datos, comprobaciones o líneas maestras que pueden contribuir a la interpretación y valoración del poemario. Nos circunscribimos al plano del contenido y , así, ordenamos cada uno de los dominios señalados en función de los tres temas básicos analizados en el capítulo anterior: vida del ser humano, vida de la naturaleza y vida de la patria y de la tradición-lengua. Recogemos algunas de las coordenadas que inciden o, quizá, han podido incidir en la creación de esta poesía.

Dentro del contexto socio-cultural, incluimos la actitud que el propio Lizardi adopta ante la situación y problemática religiosa, política y lingüística que se vive a su alrededor. Sus cartas, artículos y poemas no incluidos en Biotz-begietan confirman, aclaran y matizan las posturas manifesta-

das en el poemario. Se inscriben en, aunque no siempre coinciden con, el marco del ambiente y mentalidad dominantes en su entorno habitual.

Ocasionalmente, a lo largo del trabajo, hemos efectuado alguna comparación entre aspectos concretos del texto lizardiano y muestras reducidas de las series euskéricas y no euskéricas. Ahora, al hacerlo según el plano temático extenso, debemos señalar que situar justamente las composiciones del poemario sobre la vida y la muerte, sea del ser humano, sea de la naturaleza o del binomio patria-lengua, en la tradición poética euskérica, requiriría previamente un examen pormenorizado de la poesía escrita en euskara hasta hoy. Este análisis debería abordar, sobre todo, la poesía euskérica creada desde sus comienzos hasta 1932, tanto la escasa producción conocida anterior al inicio de los "Lore-Jokoak" en 1853, como la ya más fecunda, continuada y dinámica que se desarrolla a partir de la coyuntura socio-cultural representada por esa fecha. Habría de basarse en estudios monográficos sobre poetas, temas, estructuras, etapas, corrientes, etc., de los cuales, hoy por hoy, no poseemos más que unos pocos. Una labor de estas características supera los límites de nuestro trabajo y cae fuera de nuestros objetivos. Sin embargo, apoyados en una lectura aproximativa, selectiva y atenta, añadimos unas breves notas sobre el asunto y ponemos en relación los poemas de Lizardi con otros euskéricos compuestos sobre contenidos similares (1). Este recorrido a través de la tradición poética euskérica anterior a Biotz-begietan, permite extraer una serie de datos, aunque no totalmente definitivos sí suficientemente garantizados, que contribuyen a situar y calibrar su universo poético semántico en el contexto de la tradición.

---

(1) Esta lectura abarca los poetas mas significativos de cada época (Etxepare, Oihenart, Elissamburu, Bilintx, Arrese Beitia, etc.) y poemas espigados en poemarios de autores no tan conocidos o representativos (G. Manterola, E. Maruri, B. Aizkibel, etc.), en revista culturales (Euskal-Erria, Euskalerriaren Alde, Euskal-Esnalea, etc.), en la excelente antología de S. Onaindia Milla Euskal-Olerki Eder y en la selección ofrecida a lo largo de los tres primeros volúmenes dedicados a "Literatura" en la EGIPV de la editorial Auñamendi.

En el tercer apartado, nos ceñiremos al análisis y evaluación de las correspondencias establecidas por diversos comentaristas o críticos de Lizardi, entre varios poemas concretos de Biotz-begietan y textos pertenecientes a series poéticas vecinas, y aportaremos algunos datos o constataciones obtenidas en nuestra propia investigación.

1.- EL ENTORNO SOCIO-CULTURAL

1.1. VISIÓN CRISTIANA DE LA EXISTENCIA

1.1.1. La muerte y la vida en otros poemas de Lizardi

Entre los dieciséis poemas publicados durante los años 1917-1920 en la revista Euzko-Deya y entre los quince dados a conocer tras la publicación del poemario, encontramos elementos referentes a la realidad muerte-vida del ser humano en las composiciones "Amona", "Etxeko keea", "Etxeko sagastia" y "Euskal Pizkundea". En las dos primeras destacan los aspectos nocturnos de la muerte. La única abuela que tiene el poeta, puente entre pasado y presente, depositaria de la tradición oral, y que nunca debería morir, está apagándose inexorablemente, "Itzaltzen, baña, bai-dakust", y ha de morir, "ilbiar". En "Etxeko keea", la amada ha muerto y su cuerpo difunto se halla en la sala. El humo gris-azulado que se elevaba por encima del rojo tejado en los días de felicidad, ahora se ha transformado en humo negro, tan negro como el color del cuervo, ave de funestos presagios. Lo nocturno se acumula en esta última estrofa:

"Azti zitala belea,
erio-ondakin zalea...
Zerraldoa dagon etxetik
ura bezain beltza... keea!"

Otros componentes refuerzan la postura diurna ante la muerte. Es el caso del poema "Etxeko sagastia", en el que el poeta, refiriéndose a su esposa y a sus cuatro hijos, "ona lau sagarño", proclama que juntos marchan por el mismo camino hacia el Monte de lo Alto, hacia el cielo, "Goiko Mendiraiño", nueva denominación simbólica de la altura, contenida también en el poema "Otoitza", donde se desea llegar a la Patria de lo

Alto, "jun gaitian / biyar Goi-Aberrira".

"Euskal Pizkundea" recoge, una vez más, el tema de la muerte de la abuela, pero el poema contiene, más que implicaciones concernientes al ser humano, símbolos orientados hacia lo patriótico y la tradición del pueblo vasco, por lo que lo tratamos al referirnos a la tercera etapa temática del poemario.

La actitud religiosa que sustenta la visión cristiana de la muerte se manifiesta también en poemas relacionados con la oración. Unas veces la oración se expresa, se halla enunciada, directamente, abarcando un breve segmento poemático, como en "Etxeko sagastia",

"ta al baledi, ots, Yauna,
iraun beza berdin
utsik gabe: nik lenen
dezaket aldegin!"

u ocupando una parte extensa o la totalidad de la composición. En "Otoitza", el poeta se dirige a Jesucristo en la cruz y solicita su protección para la Patria; en "Gastiaren otoitza", el "yo" poético, joven, enfermo, cansado y envejecido prematuramente, pide al Señor le conceda paz para su espíritu fatigado y encienda una luz, una estrella, nueva respuesta nocturna eufemizante, en la oscuridad de su noche, que ilumine el camino y aclare el futuro. En "Gora-dei", solicita a Dios que le ayude a llevar a buen término el poema iniciado, "indazu nere ipuia / taiuz yalkitzea" y le ruega no permita que brote de su boca palabra dañosa alguna. Junto a estas plegarias explícitas, en "Maitale berriak" , vemos cómo la pareja de enamorados se acerca a la iglesia para allí, en medio de un vivo silencio, orar juntos a Dios y pedirle mutua felicidad; en "Egamin", encontramos al poeta en el templo intentando concentrarse en su oración, mientras sus sentidos y su imaginación le impulsan a volar hacia el exterior, "egamin ta geldimin / naiz, aldi berean."

1.1.2. Actividad socio-política y confesionalidad

Los artículos en prosa publicados en periódicos y revistas son también, desde esta perspectiva religiosa, reveladores. Contienen referencias al problema de la muerte, oraciones dirigidas a Dios (Kaz,103,203-206) y afirmaciones que muestran la fe del poeta en la existencia de un Creador, "Egillea" (Kaz,404-408) y en la resurrección de Jesucristo, vinculada a la resurrección de la patria (Kaz,386). Además, estos artículos, permiten descubrir la posición que Lizardi adopta ante la cuestión de la relación entre la religión cristiana y la configuración de diferentes ámbitos de la sociedad vasca de su tiempo.

Lizardi opta por una acción política y cultural informada por la religión cristiana. El periódico en euskara Bai, planeado por él con ilusión y cuyo proyecto, en el cual invirtió no pocos esfuerzos, quedó relegado, entre otras razones, ante la aparición de El Día, debería ser leal a Dios y cristiano-católico:

> "Jainkozale garbia, euskeltzale jaukala; ederra, argia, erreza " (Kaz,210)
>
> "Gure egunkaria kristau garbia, katoliko zuzena, izango litzake, guri, ortan ari geranoi, dagokigun eta barrenak agintzen digun bezelakoxea." (Kaz,256)

Para militar en la sociedad cultural "Euskaltzaleak", promovida y dirigida, entre otros, por Lizardi, a nadie se le cerraba la puerta, a nadie se le preguntaba por el bando o tendencia política a la que pertenecía. Las dos condiciones imprescindibles eran las de ser cristiano y euskaltzale, vasco de buen corazón:

> "katolikotasun garbia eta euskozaletasun zabal anaikor bat esi bakartzat artuta." (Kaz,252)

> "Bi esi bakarrak ditugu: Jainkoa ta bere lege zuzenak ez oinperatu: Euskalerria biotzean euki." (Kaz,274)

Aunque estos textos parecen probar lo contrario, la postura de Lizardi no reside en una interpretación rígida y estrecha del lema "euskaldun fededun", entendido como identificación absoluta de ambos conceptos, de manera que todo "euskaldun" deba ser "fededun" y todo "fededun" "euskaldun". Es cierto que él, personalmente, opta por ser ambas cosas y exige que el planeado periódico y los socios activos de "Euskaltzaleak" lo sean. Más aun, en su proyecto sobre la sociedad vasca, la ve y la desea como cristiana y euskaldun:

> "Euskalerriak iraun dezala, kristau ta euskaldun, mendeen eta gizaldien ondarreraño!" (Kaz, 275)

> "Badakizute, bada. Bi agindu sail degu abertzaleok, Arana-Goirik aitortzen zitunak berberak: Yainkoaren aginduak eta aberriarenak: bai batzuk eta bai besteak betetzeko neke-naiez ondo yantziak bear degu izan: ori gabe ez Yainkoak zeruan artuko gaitu ta ezta ere Aberriak bere magalean." (Itz,156)

Sin embargo, por otro lado, reconoce que se puede ser verdadero "euskaldun" sin necesidad de manifestarse "fededun", y que es posible trabajar culturalmente por el pueblo vasco en una acción de tipo no confesional; no hay por qué desechar la aportación de verdaderos patriotas por el hecho de que no se declaren confesionalmente cristianos católicos. Así, en vísperas de la unificación de Comunión Nacionalista Vasca (CNV) y Aberri (PNV), refiriéndose al tema controvertido del confesionalismo, escribe a Migel Urreta en carta fechada el 25-X-1930 (1):

> "Por mi parte, pese al clericalismo inquieto que llevo dentro, no soy tan terrible. Sé que puede existir un partido nacionalista vasco

---

(1) Ésta y el resto de las cartas que de aquí en adelante mencionamos, se conservan en la Biblioteca "Azkue" de Euskaltzaindia, dentro del fondo documental correspondiente a J. Zaitegi.

> distinto del JEL-iano, e incluso reconozco que ha de surgir irremisiblemente si el sentimiento patriótico está llamado a crecer y a dominar el país. Sólo que no me siento llamado a cooperar a su fundación ni a engrosar sus filas. En nuestro idioma nacional lo diría así: "Barrenak ez agintzen"."

Y, en esta misma línea, unos pocos días después, ante el inminente nacimiento de Acción Nacionalista Vasca (ANV), se dirige en carta a Justo Garate para confesarle que no le parece mal e incluso admite que patriotas sinceros trabajen en la construcción de un partido aconfesional. Él, por su parte, no desea cambiar de posición, opta por un partido confesional, Comunión Nacionalista Vasca o, tras la unificación, Partido Nacionalista Vasco. No cree que sea labor suya ni de sus compañeros colaborar en la creación de esa nueva organización política. Sus palabras son claras y las citas lo merecen:

> "Beraz, barrenak ez agintzen aldatzerik. Sabinek bezela uste degu, katolikoak politikan aitorzale edo konfesional garbi bear dutela. (...)
> Abertzale-alderdi aitortzagabe bat, Jainkoari buruz iritzi zabaleko ta barruan albait jenderik geien artu lezaken bat sortzea, etzaigu guri txarki iruditzen; baña bai, guk sortu-bearra." (29-X-1930)
>
> "Baña aitortzazaleak uste degu politikan, naita ere, ezin-aldenduzkoa dela Jaungoikoa, religioa (...). Gure alderdia errikoi-errikoia da, ta erriari eztezaizkagun kendu izakeraren mami ta zuzenbide dituen idea nagusiak. Edo erria gabe gelditzeko zorian ginake ala luzarora erria okertzekoan. Ori nork-gere siñiskuntzari jaramon egin barik. (...)
> Eleizaldek esan zuna (nik eztet gogoan), baña zuk ematen dizkidazun itz aiek (El nacionalismo consiste en la adhesión afectiva y eficaz a la nacionalidad) guk ere ontzat eta egi garbitzat jotzen ditugu. Au da, Jainkorik gabe ere gizona izan ditekela abertzale. Au eztegu beñere ukatu: eguzkia baño argiago da. Baño orrek eztu esan nai abertzale-mota guziak alderdi bakar batean naasturik egon bear degunik, naiz guziek zein-bere bidetik aberriaren alde jokatu." (13-XI-1930)

Lizardi, por lo tanto, decide ser y actuar como cristiano católico y euskaldun, aceptando las consecuencias e implicaciones de conservadurismo que, en su época, tales opciones conllevaban. A pesar de ello, su postura político-religiosa es tolerante y, como se lo hace ver irónicamente a Justo Garate, no se considera a sí mismo tan integrista como su militancia pudiera dar a entender:

> "Zu ta zure lagunak katoliko zaretena ongi dakit. Etzazula inola uste ori ezbaipean ipiñi dedanik: enazazula orren "integrista" jo." (13-XI-1930)

En este ámbito, Lizardi básicamente se incorpora a la doctrina condensada en el lema JEL de Sabino Arana-Goiri y de su partido político CNV, luego PNV. Buen número de sus cartas se cierran con despedidas en las que reafirma su adhesión firme, hasta el sacrificio personal, al principio de "Jaungoikoa eta Lege Zaarra":

> "eta nabasiki agindu Jainkoa eta Lege Zaarraren onerako." (13-V-1929)
>
> "JEL-aldez agindu." (11-VIII-1929)
>
> "Mirabe nazu JEL aldez." (15-VIII-1929)
>
> "Jainkoa eta Euskal-Erriaren alde agindu nabasiki." (18-XII-1929)
>
> "JEL-pean beti zurea." (20-XII-1929)
>
> "Agindu JEL-pean." (17-II-1930)
>
> "JEL-aldez zabal-zabalki agindu." (13-III-1930)
>
> "JEL-aldez agindu lasai." (8-VII-1930)
>
> "JEL-aldeko asmoz da guztia." (9-VIII-1930)
>
> "Beti JEL-peko." (11-XI-1930)
>
> "Beti JEL-pean adiskide." (20-II-1931)
>
> etc.

Lizardi se declara deudor para con Sabino Arana-Goiri y reconoce que el maestro, vivo aún a pesar de hallarse enterrado hace años, le ha proporcionado patria y lengua, **aberriz ta mintzoz gu yantziarena** (GU), modelos y criterios poé-

ticos (Kaz,345-349), y la orientación religiosa de su patriotismo (1). Arana-Goiri afirma que su patriotismo es una actividad religiosa, espiritual, basada en el amor a Dios, y cuya última finalidad consiste en lograr la felicidad de los vascos es decir, su salvación completa:

> "Y advertid, os ruego, que mi patriotismo no se funda en motivos humanos, ni se dirige a materiales fines: mi patriotismo se fundó y cada día se funda más en mi amor a Dios, y el fin que en él persigo es el de conducir a Dios a mis hermanos de raza: a mi gran familia el pueblo vasco." (ArG,273)

El lema, que "se grabó en mi corazón para nunca más borrarse" (ArG,158), es JEL y, en él, "Jaungoikua" se antepone a "Lagi Zaarra". Como hombre de fe cristiana y patriota, lo importante para él es la salvación eterna de los vascos, y la lengua nacional, el conocimiento de la historia patria, e incluso la independencia y la ruptura con España, dominada por la impiedad y en la que el Estado manda en las cosas de la Iglesia, son medios para el fin supremo: la cristianización del pueblo vasco, la salvación de los hermanos. Así presenta Arana-Goiri su acción en la sociedad vasca y así se interpreta comúnmente (2). De esta forma, recurre a la religión como base legitimadora de sus ideas y actividades políticas, "y conste que no amamos a la Religión por la Patria, sino a la Patria por Dios" (ArG,2283-2284), y da al partido una misión religiosa, ligando en su proyecto el avance y triunfo del catolicismo con la liberación nacional.

---

(1) Cf. el texto de la carta del 29-X-1930, citado un poco más arriba.

(2) Cf., por ejemplo, J. Ariztimuño, Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 5, pp. 468-470, 542-544, y vol. 6, pp. 110-112; E. de Aranzadi, La nación vasca, Bilbao, Verdes Achirica, 1931 (2ªed.), pp. 213-231; J.-C. Larronde, El nacionalismo vasco. Su origen y su ideología en la obra de Sabino Arana-Goiri, Donostia, Txertoa, 1977, pp.79-97.

Su misma producción poética es, en gran parte, de contenido religioso y en ella afirma su fe con rotundidad,

"Josuren Bijotz
Gustiz Deuna
Geure Jauna Zeu
Utzik zara." (ArG,2407)

sitúa la Patria verdadera en lo alto, en el cielo,

"Eder-ederra zara
Geure Aberrija,
Ta edertasun ori
Geuretzat egin da.

Ezaindu gura ba-zeu
Erbesteren batek,
Jaso Goiko iturrirantz
Zeure begi orrek." (ArG,2411)

y confiesa su creencia, "¡Siñismena!" (ArG,2415-2417), en la otra vida, en la que volverá a ver a su madre difunta:

"¡Sinistuten dot!
Beste bein ama
Dot ikusiko
Inoiz be izteko."

El partido creado por Arana-Goiri es, en sus inicios, una organización política confesional (1). Fiel a su

---

(1) Cf. E. de Ibero, Ami Vasco, Zarautz, Euzko Argitaldaria, 1932 (traducción al euskara). Publicado por primera vez en 1906, considerado como el catecismo de los nacionalistas, "Euzko-Ikasbidea", contiene respuestas como la correspondiente a la pregunta 93: "¿Beraz, Euzko-Alderdi Abertzalea alderdi katoliko garbia da? - Bai, enetxoa. Alderdi orrek Euzkadi'rentzat katoliko-batasuna nai du,ondoren guziekin; gauza guzien gañetik Jaun-Goikoa nai du; Euzkadi Jaun-Goikoa'rentzat, alegia, 1839'garren urteko erorikoa baño lenago bezela. Ta ikastazute au: Euzkadi azke, edo libre, baña Kristo'ren etsai baño, naiago luke Kristo'ren mendeko, naiz 1931'garrenean bezin lotua egon." (p.45). Respuestas semejantes en las preguntas 48 (pp.24-25) y 92 (pp.44-45). Cf., así mismo,el Manifiesto del PNV del 18-X-1908, recogido por J.-C. Larronde, op. cit., pp. 391-392.

fundador, lo sigue siendo durante la época de militancia de Lizardi, años de escisión entre Comunión y Aberri, y años de reunificación bajo el nombre de Partido Nacionalista Vasco. Considera que la religión cristiana es un componente inherente y consustancial al pueblo vasco, una creencia viva insertada profundamente en el espíritu y la tradición de los vascos, y por razones político-religiosas toma a su cargo la tarea de defenderla y promoverla.

Aunque, como afirma J. P. Fusi (1), el nacionalismo de Arana-Goiri era ultrarreligioso y antiliberal, y el de los años treinta, aun manteniendo un fondo sabiniano irrenunciable, constituía un movimiento de planteamientos más moderados, actualizados y demócratas, de corte popular, inspirado en la doctrina social cristiana de la Iglesia, y preocupado por la defensa de la cultura y lengua vascas, con todo, en el momento de la reunificación (16-XI-1930), se decide no variar la doctrina básica del nacionalismo, el principio del JEL, y mantener la confesionalidad. Aquellos que tratan de eliminarla de los fundamentos, al no conseguirlo, por ésta y otras razones, se ven abocados a crear, a fines de 1930, un nuevo partido nacionalista, ANV, que como base ideológica sustituye el lema JEL por la afirmación de la personalidad nacional propia y diferencial del País Vasco, "Aberri ta Azkatasuna", y se constituye como partido aconfesional, liberal, moderado, que admite una política de alianzas con fuerzas que reconozcan los derechos nacionales de Euskadi y luchen por un Estado menos unitario (2).

Durante la segunda República, la misión de cristianización de Euskal Herria sigue siendo la propia del PNV, que

---

(1) Cf. J. P. Fusi, El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad, Madrid, Alianza, 1984, pp. 29-34.

(2) Cf. J. L. de la Granja, "El nacionalismo vasco en 1930: Reunificación del Partido y nacimiento de Acción" in Muga, 11, Noviembre-1980, pp. 54-84; 12, Diciembre-1980/Enero-1981, pp. 68-88. Cf., también, del mismo autor, Nacionalismo y II República en el País Vasco, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 30-80.

se presenta como defensor de los sentimientos religiosos del pueblo vasco frente a la República laica (1). Busca un Estatuto de autonomía que garantice los ideales religiosos de los vascos. El mismo Lizardi, en carta dirigida en nombre del Euzkadi-Buru-Batzarra al Prepósito General de la Orden de las Escuelas Pías, fechada el 26-XII-1932, comienza así:

> "Este Consejo Supremo del Partido Nacionalista Vasco, organización política públicamente Católica Apostólica Romana, la más floreciente actualmente en el País Vasco, obligado, por la especial misión de aquella, a recoger cuanto signifique latido vasquista del pueblo cuyo bienestar persigue (...)"

Estos son, someramente esbozados, algunos de los aspectos del ambiente colectivo envolvente en el cual se halla inmerso nuestro poeta. Su actitud religiosa, manifestada bajo registros poéticos y sin extremismos en sus poemas, se desprende de la interacción entre su fe personal y la mentalidad sociológica dominante. Junto a la influencia del maestro Arana-Goiri y al compromiso ligado a su opción política de partido, habría que señalar otra serie de factores condicionantes, que simplemente nos limitamos a mencionar, como puede ser su educación religiosa en un colegio de religiosos, los PP. Escolapios de Tolosa; su trato con personas vinculadas estrechamente a la institución religiosa como los sacerdotes J. Aziztimuño y J. Markiegi, que adapta al euskara una biografía de San Luis escrita por Herrera-Oria, San Luis'en bizitza (1932), y prologa la antología de artículos Itz-lauz; su amistad con Orixe, personalidad profunda y radicalmente religiosa; su colaboración en revistas o publicaciones orientadas según principios, o promocionadas por personas o colectivos, manifiestamente cristianos, Euzko-Deya, Euskal-Esnalea, Argia, El Día, etc.; y, en general, la visión cristiana del mundo y de la vida, ampliamente extendida en su entorno. Esta visión cristia-

(1) Cf. J.-C. Larronde, op. cit., pp. 96-97.

na, aunque en estos primeros decenios del siglo experimenta una cierta renovación de tipo social o de compromiso político, se sustenta en una espiritualidad y vida religiosas básicamente individualistas, que se concretan en la práctica de los sacramentos , de la oración, en particular del rosario, en devociones como la del Sagrado Corazón, la Inmaculada Concepción, la Pasión de Jesucristo, etc., en la pertenencia a congregaciones piadosas, y se apoya en un catecismo aprendido de memoria y en una predicación que insiste especialmente en los novísimos, muerte, juicio, infierno y gloria.

Lizardi vive y actúa en un entorno social en el que el modelo humano se halla formulado en el binomio "euskaldun fededun". Esta concepción impregna buena parte de los distintos ámbitos de la sociedad vasca. Sirvan de muestra las palabras pronunciadas por el orador R. Ormaetxea en el homenaje ofrecido a K. Etxegarai,en Azpeitia,el 3-IV-1928. Según él, no sólo no es posibble ser euskaldun sin euskara, sino que tampoco lo es sin cristianismo:

> "Jaunak: ¿esan bearrik al dago euskaldun benetakoa izateko Jaungoiko-zale ziñestun izan bear dala? (...) Euskalduna esatea kristau ziñestasuna esatea da; eta Etxegarai jauna euskaldun jatorra zelako, kristau ziñestun benetakoa zan."
>
> "Guk berriz au diyogu: benetako euskaldunak onela iltzen dira, bere kristau-ziñezpena españetan dutela." (1)

Es la figura llevada a la literatura por D. Agirre en el personaje central de Garoa, el pastor Joanes, prototipo del euskaldun honrado y auténtico, que vive y muere cristianamente:

> "Jesus, Joanesen aoan besoak zabalik dago, aspaldiko adiskidea. Beragan artzeko zai bezela,

---

(1) R. Ormaetxea, "Euskaldun, ziñestun. Etxegarai'tar Karmel" in Euskal-Esnalea, 292, IV-1928, pp. 53-59.

> ta Joanesen animak laztan batean ertetzen dio; laztan bero, gozo, luzearen bitartez ematen dio Joanesek Egille Altsuari anima, euskaldun animarik ederrenetakoa..." (1)

Lizardi, también, se comporta en los instantes finales de su vida como verdadero cristiano. Es Aitzol quien nos ofrece la última imagen, el último dato que nos queda del poeta (2). Dedica dos artículos a su muerte y en el título del publicado en El Día (Ariz,5,456-458), resume en tres atributos su personalidad : "El patriota, el poeta, el cristiano". Para Aitzol, Euskadi ha perdido un patriota, ha enmudecido un poeta euskaldun y ha muerto un cristiano ejemplar. En el artículo aparecido en Yakintza (Ariz,3,131-150), vuelve sobre estos aspectos y los amplía. En ambos subraya que la vida cristiana de Lizardi era fruto de una intensa reflexión y de un convencimiento firme e inquebrantable, y recoge varias de las frases pronunciadas por el poeta en su lecho de muerte:

> "Otoitz egin, zerura nadin."
> "Nik donokiara nai det. Jauna erruki zakidaz."
> "Zerura arte..."
> "Ni zerura nijoa..."

En el capítulo anterior hemos analizado la actitud, diurno postural y nocturno eufémica, que Lizardi, poeta, adopta en su poemario frente a la muerte. Lo que en su universo poético deseaba y vislumbraba para el ser humano y, en particular, para sus seres queridos, aparece ahora encarnado en su propia vida, en su propia muerte. En sus últimos momentos, Lizardi, hombre, manifiesta su convencimiento de que, al abandonar este mundo, marcha a esa altura, lugar de reposo y felicidad, Patria de la Luz, que es, en su fe de creyente cristiano, el cielo.

---

(1) D. Agirre, Garoa, Oñati, Arantzazuko Frantziskotar Argitaldaria, 1966 (4ª ed.), p. 298.

(2) Cf.,también, P. Barrena, "Agirre'tar Joseba Mirena.Eriotz-aldian" in Euzkadi, 26-III-1933, p. 8.

1.2. VALORACIÓN DEL MUNDO NATURAL

1.2.1. La naturaleza en otros poemas de Lizardi

Los análisis realizados en el capítulo anterior confirman que la concepción lizardiana de la naturaleza es fundamentalmente positiva. La considera excelente y digna de contemplación, agradable y bienhechora, llena de vida y energía. Al descubrir su belleza el poeta proclama su admiración, al sentir su contacto experimenta gozo y satisfacción, y al comprobar su permanente renovación desea identificarse con su movimiento vital. Las tres isotopías positivas recogidas en el nivel léxico-semántico definen la visión que Lizardi tiene respecto al mundo natural.

No es de extrañar, por lo tanto, que la naturaleza esté también presente como elemento poético en otras composiciones de nuestro autor no incluidas en Biotz-begietan. Esta presencia, sin embargo, no es tan amplia y profunda como en el poemario. La naturaleza no aparece como asunto o sujeto central, sino como complemento o entorno ambiental al servicio de otro tema principal y, en general, no alcanza el nivel de intensidad simbólica apreciado en "Urte-giroak ene begian".

En el conjunto poemático narrativo "Maitea", el sol, el mar, la playa, el paisaje natural de "Ondaurtz", Zarautz, están tratados desde una perspectiva positiva, de alegría y gozo. El joven protagonista disfruta de unas vacaciones en su pueblo natal y los elementos de la naturaleza contribuyen a acrecentar su bienestar. En "Ama Gau beltxeran", el invierno y el verano, negro y dorado respectivamente, se contraponen como épocas de trabajo arduo y de descanso placentero:

"Yoan duk Negu beltz
ikastaro zail;
dei'zagun nagusi,
Uda yaun orail!"

El sol es fuente de luz, "Argi zak, gaur bezela / argi zak nire bizia" ("Amona"), y despierta al joven por la mañana introduciendo su brazo por la ventana y tocando, juguetón, sus ojos. La contemplación del mar, la playa y su entorno, constituye un verdadero motivo de placer. En "Muno-txiki", Gazte, el protagonista, y Liorko, su amigo, situados frente a este paisaje costero, callan, "ixil-ederreste!", y saborean su belleza, "bai-baita an zerk begimindu". Tras este silencio, dan rienda suelta a sus sentimientos, y en las entusiastas palabras de Gazte comprobamos que su espíritu, sus ojos y su imaginación, se sacian con la excelencia del paisaje y hallan en él estímulo para su creación poética:

"- Gogoa azten zaidak emen
yan-asez azia:
begi-zuloek ar-ala
naro duk argia:
au dik ogia
idurimenak; au, edaria!"

La visión de la naturaleza, que, por lo general, acompaña a las descripciones de la belleza femenina o a las escenas de tono amoroso, es también de sentido diurno y luminoso. Así, en "Maiteder", la joven y hermosa "Maiteder", personaje símbolo, es identificado con el sol, "A zan eguzkiya!", con la estrella del atardecer, y su rostro es tan blanco como la nieve, sus cabellos más dorados que el sol, sus ojos más azules que el firmamento, y su habla, modulada por labios de fresa, más suave que el canto de los pájaros, rasgos que recuerdan a los de la joven primavera del poema NE. En "Maitale berriak", los enamorados pasean cuando brilla el sol, "Eguzki-

ak orailen adatsa dunean", y el poeta identifica a la pareja con dos mariposas blancas que disfrutan volando de flor en flor, "inguma bi xurizta, lur apaindu-gaiñez / lorez-loreko ibilli gozoak egiñez."

Entre estos poemas, "Arrats gorri" y "Ama Gau beltxeran" son los que mayor cabida dan a la presencia de la naturaleza. En el primero, Lizardi recurre a la estructura arquetípica del movimiento temporal día-noche, ligado al movimiento espacial del sol en su ascenso y descenso por el firmamento. El poema sitúa al poeta y a su amada en el atardecer. El día va a morir, el sol está ya a punto de sumergirse en el mar, y, en este momento, la joven, como sugestionada por la nocturnidad del entorno, experimenta en su interior sensaciones de tristeza y de muerte, "erio-oxkirria". Para reanimarla, el joven inventa un cuento en el que, medio de bromas medio de veras, en una mezcla de ironía y autenticidad, "Ipui gazigoxoak", se narra el proceso seguido por el día desde su aparición hasta la llegada de la noche. El día de ojos azules, recién nacido, orgulloso, pensando que no es hijo de nadie, cree que ha surgido por sí mismo y se considera inmortal. Sin embargo, pasado el mediodía, inicia el descenso, llega al extremo de su recorrido y comprueba que, tras él, la noche está cubriendo la tierra. Pero el relato no acaba aquí, de modo tenebroso. La noche es la madre del día, la fuente primigenia de la vida y en su seno trae semillas de futuros días nuevos. El día se convierte en noche y en ella brotan abundantes estrellas, imagen simbólica de los días nuevos por venir. Frente a la realidad nocturna, el poeta ofrece a su amada, y en ella al lector, una solución eufémica, inversión de la oscuridad en claridad, que en sí conlleva una respuesta cíclica consistente en el perpetuo retorno del día, de la vida, tras haberse disuelto en la noche. De esta forma, el poeta logra que la joven recobre su ánimo y ambos piden a la noche que les traiga abundantes días de ojos azules, "egun begi-urdin betoz ugariak".

Idéntica concepción encontramos en el poema "Ama Gau beltxeran". La noche es clara, sólo se perciben sonidos apagados, el producido por los sapos y el monótono del mar, y el manto del firmamento se halla repleto de estrellas. En la oscuridad está presente la luz, "illunak, emaztegai / aukera argia". De nuevo, en este entorno de nocturnidad atenuada, Noche es tratada como Madre que fecundada es capaz de engendrar numerosos hijos brillantes, es decir, muchos días luminosos nuevos. El poeta, de pie en el balcón y con el huerto frente a él, desea que así ocurra realmente, que a esta noche generosa sigan abundantes días de descanso y bienestar.

No son estos los únicos poemas en los que Lizardi utiliza elementos de la naturaleza como factores simbólicos. Entre otros, dos merecen una mención especial. En "Euskal Pizkundea", la noche se convierte, una vez más, en soporte arquetípico de una realidad positiva. La noche en que muere la abuela está descrita con rasgos enteramente negativos, "Gau luzea, gau latza / gau izar gabea". Son momentos de tinieblas y de dolor. Sin embargo, al amanecer, al descubrir que entre las cenizas del fuego encendido y alimentado por la abuela aún quedan algunos rescoldos, el poeta interpreta este hecho como señal de que la vida, la vida del pueblo, de la tradición, no ha desaparecido del todo. En el seno de la noche se ha mantenido encendido un fuego exiguo, una luz tenue, que permite albergar la esperanza de que la patria no ha sucumbido definitivamente y puede resucitar. En "Etxeko sagastia", los cuatro hijos del poeta son cuatro pequeñas manzanas, "ona lau sagarño", fruto de su manzanal, que, de nuevo, se transforma en imagen simbólica de vida nueva y joven.

1.2.2. Mundo urbano y mundo rural

Ya hemos apuntado con anterioridad que en el fondo de esta visión lizardiana se advierte una notable carga de idealismo. Nuestro poeta ve en la naturaleza casi únicamente

aspectos excelentes y luminosos. En aquellos casos en los que recoge elementos nocturnos, funestos, acaba transformándolos, inmediatamente o en procesos posteriores, en entidades positivas. Tiende a considerar los atributos del mundo natural como absolutos. En él, la vida, la belleza y la bondad carecen de defecto, son perfectas e íntegras. En ZU, por ejemplo, el árbol se identifica enteramente con la benevolencia y la generosidad sin límites, **iñorentzat onginaia besterik izan ez dek**, no hace nunca mal a nadie y se mantiene siempre en vida, **bizkor beti**, cuando, en realidad, cabe la posibilidad de que, por diversas circunstancias, origine alguna desgracia y sufra la muerte como cualquier otro ser vivo. Ante el ser humano, por el contrario, Lizardi adopta una visión enteramente pesimista. De modo parcial y, en cierto modo, injusto, solamente destaca aspectos negativos. El hombre hace el mal y es torpe, egoísta, destructor y mortal. La oposición entre naturaleza y ser humano ha quedado mitigada y transformada en síntesis en la actuación del sujeto poético, él también ser humano, que trata de identificarse con el cosmos natural; pero, aun y todo, la diferencia de valoración de ambos mundos es evidente.

Parecida separación de matiz maniqueo advertimos en su división entre mundo de arriba y mundo de abajo. El poeta encuentra la vida, el sosiego, la satisfacción y la esperanza en el monte, en la cima, en los espacios elevados, en la tierra como contrapuesta al mundo del llano. Recordemos la dualidad establecida en ME entre las excelencias de la cumbre y la tristeza del mundo connotado por "aran", mundo de abajo, en la expresión **negar-aran beltz oni / kendu nazakiok!** Los versos **Oi, zein dan ituna / beera-bear au!** (ON), además de su sentido cosmológico y antropológico, pueden interpretarse en concordancia con la dolorosa constatación **beeko bear goriak / narama** (BU), en un sentido espacial, como un descender del monte al mundo de abajo, con las implicaciones semántico-simbólicas que ello conlleva. Según hemos visto ya, en IZ también, la salvación de la patria aparece ligada al mundo de lo alto: el sol que domina las cumbres tras la helada inver-

nal, la juventud que asciende a la cima, simbolizan y realizan la resurrección de Euskal Herria.

Esta división entre mundo de arriba y mundo de abajo se concreta a veces en la oposición "campo"-"ciudad". Si el campo es el espacio de la naturaleza excelente, de la tierra con la que el poeta quiere identificarse y en la que desea instalarse para cultivarla y saciarse con su fruto, **zu landu, ta / zure sariz aseal...** (BU), en el poemario, la ciudad y lo que ella contiene son vistos como lugares de tareas urgentes, de movimiento y ajetreo enloquecedores. El término que según Lizardi mejor define el mundo de la ciudad es el adjetivo "zoro". Caracteriza a La Bourse de París por su alboroto, **iskanbilla** (PA), y la ve como una reunión de hombres enloquecidos, **gizon zoro batzarre** (PA). El tren, elemento de esta civilización urbana, corre alocadamente por el borde de su tierra deseada, **doa zoro** (BU), y se convierte así en símbolo del correr inexorable, de la atracción exigente e inevitable que sobre el poeta ejerce la vida y la tarea de la ciudad. En el poema EU, una de las tareas de la lengua vasca consiste en recoger y plasmar este mundo agitado, descrito en términos de aglomeración, **giza-erlauntza**, movimiento enloquecedor, **zorapenezko aruntz-onuntza**, e inquietud, **ekurugaitza**.

Por otro lado, debemos suponer que la ciudad representa para nuestro poeta lo artificial, lo extraño y lo industrial. Este aspecto no aparece en el poemario, pero sí en su obra en prosa, concretamente en su artículo "Tristeza de un jocoso sentimental" (Kaz,207-209). En él, Lizardi, estimulado por el entorno natural de Zarautz, su "bello monte", verde y poblado de vegetación, la "arena inhollada" de la playa, y "la gran estepa azul del mar", recrea en sueños tiempos pasados en los que vivían hombres y mujeres "ayunos de gran industria", entregados a las faenas de la pesca y del campo, y enraizados en sus costumbres, folklore y lengua. Contrapone aquella situación al "hoy melancólico" que ha em-

pezado a ser invadido por la industria. Con ella han aparecido rostros extraños y desconocidos, y su implantación ha traído "estrago y dolor", de modo que "emponzoñando el ambiente oblíganos a vivir cada día peor". Aunque en este artículo Lizardi apunta otras consecuencias negativas, como la deformación de costumbres sencillas y naturales, agotamiento de la lengua, deterioro del entorno ambiental y daño espiritual, si volvemos al poemario, lo que más subraya en este mundo urbano de abajo es su ritmo enloquecedor. Por contraste, el mundo natural ha de ser el espacio que posibilite la tranquilidad, la contemplación reposada de la belleza, la reflexión personal serena, el descubrimiento de la vida en sus fuentes y la recepción del fruto natural.

Esta desconfianza, lindante con el rechazo, ante lo urbano,tiene algunas de sus raíces en la propia personalidad de Lizardi. Aunque por su trabajo era hombre de empresa, testigos consultados aseguran que su verdadera inclinación era el campo, la naturaleza, y que aprovechaba la menor ocasión para disfrutar de su contacto. Entre Zarautz y Tolosa prefería Zarautz, pues suponía para él olvidar el ambiente industrial, alejarse de la inquietud absorbente de la empresa y sumergirse en un entorno de mayor libertad, recuerdos agradables de la juventud y aproximación más inmediata a la naturaleza. Así, en carta dirigida desde la villa foral a "Florenzio aiskidia", con fecha del 25-V-1929, se lamenta de esta forma:

> "Zoritxarrez - guretzako zoritxarra - neguan egin baigenizun egonaldi ederra, aurtengoz Tolosa-zulo ontan gelditu bearko degu, eguzkitan goritzen ta orko itxas-oxkirria gabe. Pena pixka bat ematen dit, baña... etsi egin biar."

Con todo, como se puede comprobar en el guión que proyectaba desarrollar en la composición de su largo poema narrativo "Maitea", el poeta, con el tiempo, acabó reconciliándose con

la vieja Tolosa, ya que en ella nacieron sus hijos y sus poesías, "Irizar'ekin egin ditut pakeak, an sortu baitira nere aur ta olerkiak". Además, Lizardi, en sus salidas en dirección hacia Urkizu, llegó a descubrir el paisaje de los montes que circundan la villa y acabó identificándose plenamente con él. Encontró, aunque bajo otro aspecto, a la misma naturaleza.

Inmerso en una actividad intensa y polifacética en favor del euskara, concretada en charlas, artículos de prensa, organización de fiestas de propaganda, proyecto de un periódico en euskara, promoción de nuevos escritores, campañas en apoyo de la escuela vasca, etc., llegó a desempeñar labores políticas y ocupó en su partido el puesto de secretario del Gipuzko-Buru-Batzarra, pero, como más adelante veremos, en más de una ocasión declara que el mundo de la política directa no es el suyo. Su sensiblidad e inclinación personales le llevaron progresivamente al trabajo en favor del euskara, a la creación poética y al contacto íntimo con la naturaleza. En esta segunda etapa temática del poemario, su poesía es la expresión de las emociones vividas al compenetrarse con el mundo natural.

Sin embargo, esta actitud personal no debe entenderse como un hecho aislado y puramente individual. Con las reservas que siempre plantea la complejidad de las relaciones entre persona y ambiente, aquí entre el escritor y su tradición o contexto más inmediato, no cabe duda de que en Lizardi, también en este aspecto, influyó, en mayor o menor grado, la mentalidad dominante en su entorno político, social y cultural. Su concepción y valoración de la naturaleza y de lo urbano, su tendencia hacia el mundo de arriba, es fruto a la vez de dos fuerzas mutuamente imbricadas: su opción personal y el entorno socio-cultural. Su inclinación íntima halló campo abonado en la mentalidad circundante.

Lizardi escribe su poesía en un momento histórico y en un ambiente en el que, aunque bajo formas y motivaciones diferentes, se mantiene en vigor la convicción, ya exteriorizada de modo claro a mediados del siglo XIX, y confirmada tras 1876, de que las esencias vascas originales y tradicionales se están desmoronando y corren peligro de desaparecer. Las costumbres venerables, la lengua, el mundo del caserío, el modo de ser peculiar vasco, la raza, el régimen social, etc., en una palabra, la identidad del pueblo vasco, son realidades que se hallan amenazadas. Esta crisis colectiva es atribuida a diversos factores que varían tanto en número, en modo, como en intensidad, según las sucesivas etapas. Entre ellos, se apuntan la pérdida de los fueros, el liberalismo político y económico, la industrialización acelerada y en particular la desarrollada en Bizkaia en torno a la explotación minera y a la gran siderurgia, la ingente acumulación de capital comercial, la emigración acarreada por la industrialización, etc. Todo ello conllevaba desajustes ideológicos, políticos, económicos, sociales y culturales.

Aunque la interpretación y valoración de los datos y de las causas varía según las perspectivas e intereses de los grupos implicados, el hecho es que buena parte del pueblo vasco, digamos que el sector más tradicional y autóctono, ve esta situación como problemática y adopta una serie de actitudes en defensa y promoción de los elementos peculiares vascos que, intensificadas progresivamente, culminarán en el renacimiento político-cultural de los años inmediatamente anteriores y los correspondientes a la segunda República. Una de estas actitudes, fundamental dentro del esquema ideológico utilizado, es la idealización y exaltación del mundo rural, de la sociedad preindustrial. Desde el comienzo de la crisis, el caserío, su mundo, sus valores, el sistema social organizado sobre él durante siglos pasados, son vistos como una Arcadia pacífica, bucólica, igualitaria e incontaminada, depósito de las esencias vascas más genuinas. También ahora, en

los años de nuestro poeta, el caserío, el campesino, siguen siendo el paradigma del ser y del vivir vascos, salvaguarda de la lengua, la familia, la fe cristiana y las costumbres. Si bien, poco a poco, por imperativos demográficos, laborales, electorales o económicos, se van descubriendo valores en lo urbano y lo industrial, con todo, ideológicamente, se antepone el caserío, lo rural, a la ciudad que, todavía para muchos, es símbolo de pérdida de lengua, fe y moralidad.

En el terreno de la ideología política, la exaltación de lo rural es uno de los elementos componentes del pensamiento de Arana-Goiri. El fundador del nacionalismo vasco, en una primera etapa, rechaza sin ambages la industrialización y la emigración, a la vez que sostiene que la Bizkaia auténtica es la rural, euskaldun y racialmente pura (1). En una etapa posterior, si bien llega a admitir una industrialización autóctona, en manos de un poder económico vasco, continúa manteniendo su ruralismo (2). Ya no busca la desindustrialización del país, pero trata de insertar los valores y virtudes del mundo campesino en la sociedad industrial vasca. Muestra de su anti-industrialismo y rechazo de la emigración es su conocido texto en el que, tras achacar a los capitalistas vizcaínos el hecho de que por su apoyo haya llegado la ola de emigrantes que ha traído consigo toda clase de males, corruptores del alma del vizcaíno, termina diciendo:

> "Si no puede ser otra cosa mientras los montes de Bizkaya tengan hierro en su seno, ¡plegue a Dios se hundan en el abismo y desaparezcan sin dejar huella todas sus minas!
>
> Fuese pobre Bizkaya y no tuviera más que campos y ganados, y seríamos entonces patriotas y felices." (ArG,441)

Ya en los años treinta, otro ideólogo del nacionalismo, "Kizkitza", en su libro La casa solar vasca, defiende

---

(1) Cf. J.-C. Larronde, op. cit., pp. 112-114.

(2) Cf. J. Corcuera, Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1924), Madrid, Siglo XXI, 1979, pp. 362-368.

que el secreto de la vitalidad vasca reside en la estabilidad familiar y ve el caserío como resorte fundamental de dicha institución, así como de la vida política y social vascas. Convoca a proteger el caserío, recuperarlo, restaurarlo, sostenerlo, visitarlo, y estudia y promueve costumbres y leyes que garanticen su futuro. Como contraste, su opinión contraria a la gran ciudad es contundente:

> "Hay un movimiento general de retorno al campo. La armonía, la salud, la paz social, la riqueza, la moralidad, tienden a desandar el camino abierto por el industrialismo, a cuyo término se destaca el infierno de las monstruosas poblaciones, con sus altos hornos y sus humos bajos, con sus horrendas barriadas obreras y sus muchedumbres miserables, salpicadas con el negro barro que sacuden los automóviles de los multimillonarios, ante cuya riqueza quedan avergonzados los reyes." (1)

En el ámbito literario, las muestras de la sublimación del mundo rural son abundantes. Baste recordar, en el siglo pasado, las composiciones poéticas en euskara de los "Lore-Jokoak" o las narraciones histórico-legendarias en lengua castellana, y, ya en este siglo, narraciones de tipo costumbrista como Garoa de D. Agirre o Uztaro de T. Agirre, o bien el poema Euskaldunak de Orixe, que, según registros e intensidades diferentes, siguen valorando y exaltando la vida rural como arquetipo de lo vasco (2).

Esta idealización no responde únicamente a exigencias derivadas de la búsqueda de una existencia de tipo natural, espiritual y corporalmente saludable. En el fondo se

---

(1) E. de Aranzadi, "Kizkitza", La casa solar vasca, Zarautz, Editorial Vasca, 1932, p. 292.

(2) Sobre este tema y sobre las posibles implicaciones de este tipo de literatura en la formación del nacionalismo vasco, cf., entre otros estudios: A. Elorza, Ideologías del nacionalismo vasco(1876-1937), Donostia, Haranburu, 1978, pp. 163-232 y "Sobre los orígenes literarios del nacionalismo" in Saioak, 2, 1978, pp. 69-78; J. Juaristi, El linaje de Aitor, Madrid, Taurus, 1987.

descubren también razones de sentido político, económico o ideológico, y en busca de las raíces habría que recurrir, acaso, a las actitudes de numerosos escritores de fines del siglo XIX y principios del XX opuestos al progreso y materialización de la sociedad, e incluso remontarse hasta el movimiento romántico con su exaltación de la naturaleza, la libertad, lo exótico, etc. (1).

Ciñéndonos a nuestro poeta, más que penetrar en estos estratos contextuales nos interesa ofrecer una serie de datos y reflexiones que contribuyan a elucidar si cabe o no, y en qué sentido y medida, hablar en su poesía de ruralismo. Para ello, como nos lo recuerda J. Azurmendi (2), hay que distinguir, en el plano de las actitudes, entre apego al caserío, a sus condiciones y valores, "baserri-zaletasuna", e interés o amor hacia la naturaleza, "natur-zaletasuna", que no supone en sí mismo necesariamente afecto a la vida campesina. Apurando la distinción, incluso dentro de la adhesión al mundo rural, se debe diferenciar entre un apego sincero, natural y equilibrado, "baserri-zaletasuna" propiamente, y un sentimiento exaltado, exagerado o desviado, "baserritarkeria", que a menudo conlleva un alarde de tosquedad e ignorancia.

Por otro lado, en la intersección entre contenido y expresión, es preciso señalar, como lo hace Mujika en el apartado dedicado a esta cuestión (3), que una cosa es "agrarismoa", término con el que designa, sin mayor distinción, esas actitudes de adhesión al mundo del caserío, y otra lo

---

(1) Sobre estos aspectos, cf., por ejemplo, J. Cano Ballesta, Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933), Madrid, Orígenes, 1981. Con referencia a la literatura euskérica, y concretamente a Lauaxeta, cf. diversos apartados dedicados a esta cuestión por J. Kortazar en su obra Teoría y práctica poética de Lauaxeta, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1986, en particular los correspondientes a las pp. 88-106 y 113-116.

(2) Cf. J. Azurmendi, Zer dugu Orixeren kontra?, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1976, pp. 77-89.

(3) Cf. L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, pp. 10-15.

que él denomina "estetika naturista", es decir, una expresión literaria, un lenguaje poético, que recurre a los elementos del mundo natural para elaborar sus imágenes, símbolos y universo semántico en general. Dentro de esta estética basada en la naturaleza, es necesario distinguir, además, entre la pura descripción paisajística y un verdadero sentimiento de la naturaleza. En este último, el paisaje se convierte en testimonio de un estado personal interior; la naturaleza viene a ser la pantalla en la que se proyecta una situación anímica vivencial (1).

Mujika titula su apartado "Agrarismoa edo baserrigiroa" y afirma que éste es un componente temático de la poesía de Lizardi que se enmarca dantro del retraso cultural de la literatura euskérica, reacia, hasta 1960, a reflejar y asumir los procesos de industrialización y de crecimiento urbano ocurridos en la sociedad vasca. Como desfase, se trata por lo tanto, de un factor negativo. Reconoce que en su poesía existen algunas pinceladas superficiales de matiz urbano en las que supera ese agrarismo. Así, por ejemplo, en el poema EU se refiere a ciudades enormes, al agitado ambiente comercial y a la necesidad de configurar una lengua culta que sea capaz de recoger toda realidad y supere el ámbito estrecho del caserío; en BU, el tren, elemento de modernidad, es componente importante de la composición, pero en realidad el poema es de contenido dominantemente rural, ya que las entidades que el poeta trata de ensalzar son el labrador, los viejos caseríos, la tierra y sus frutos. Mujika admite, así mismo, que la fuente, el punto de partida de los aciertos estéticos más logrados por Lizardi reside en la contemplación y asimilación de la naturaleza, sin embargo, lo agrario se halla tan presente en él que acaba afirmando que "Lizardi, kasi bakarrik, Euskal Herri baserritar-agrario bat kantatzen eta marrazten digu", y que su obra se halla impregnada de "ohiz-

(1) Cf. E. Orozco Díaz, Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española, Madrid, Editorial Prensa Española, 1968; M. Tison-Braun, Poétique du paysage, París, A. G. Nizet, 1980, pp. 169-175.

koa duen agrarismo kutsua" (1). Su aseveración se basa en tres puntos: Lizardi no refleja en su poesía la Euskal Herria industrial; en los títulos de sus poemas, "Baso itzal", "Sagar -lore", "Asaba zaarren baratza", "Mendi-gaña", etc., el agrarismo es patente; además,en numerosos segmentos se advierte un resabio de arcadismo ideal, "agrarismoarekin arkadismo ideal baten kerua ere nabari da han-hemen". Este último punto lo comprueba por medio de dos poemas, el ya mencionado BU y "Etxeko keea", donde el caserío aparece como lugar de tranquilidad, bienestar y esperanza, rasgos que Mujika identifica con los tópicos de paz y felicidad que se pueden encontrar en Elissamburu, Arrese Beitia, Iparragirre o en cualquier bertsolari.

J. Juaristi (2), aun valorando "los hermosos poemas de Lizardi", considera que su poesía, como la de Lauaxeta, no es moderna y que su desfase se debe, sobre todo, a su contenido. Las composiciones de nuestro poeta no han brotado sólo de su amor a la naturaleza, "sino de su incapacidad de comprender la ciudad, el ámbito urbano, la nueva cultura de masas y los valores de la civilización industrial", incapacidad que no se debe a limitación personal del propio Lizardi, sino a que su postura se enmarca en las coordenadas político-ideológicas del momento. El poeta se halla inmerso en un entorno nacionalista que seguía considerando la industrialización como un fenómeno espurio y el mundo rural como reserva de las esencias incontaminadas del auténtico pueblo vasco. Así se explica, según Juaristi, la presencia del tópico del desprecio por el mundo, de la huida al monte, con connotaciones de desengaño y misantropía.

Aunque, desde su propia perspectiva, cada uno pone de relieve matices o aspectos diferentes, ambos críticos coinciden en lo fundamental: la poesía de Lizardi está desfa-

---

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, p. 73.

(2) J. Juaristi, Literatura vasca, Madrid, Taurus, 1987, pp. 94-104.

sada con respecto a la modernidad por su ruralismo, por su rechazo de lo urbano e industrial. Nosotros admitimos la parte de razón que poseen en sus juicios, pero, centrándonos principalmente en Biotz-begietan, debemos hacer varias precisiones.

Es cierto, como ya hemos indicado, que en los poemas lizardianos apenas hay referencias a la ciudad, a la calle, al progreso técnico, a la industria, al mundo de las relaciones empresariales y laborales, etc., cosa que choca, en parte, sabiendo que el poeta vivía en un ambiente semiurbano y trabajaba como gerente en una fábrica de telas metálicas. Es cierto que el peso de la ideología política, social y cultural ejerció su influjo en él, que en el fondo se advierte una desconfianza hacia el mundo de abajo, hacia lo urbano, y que su inclinación hacia el campo es clara. Lizardi está más cerca de los que se acogen a la naturaleza, al monte, al huerto, que de los que cantan la ciudad y los avances modernos.

Sin embargo, lo que en él hay de rural, está muy lejos del agrarismo extremo y obcecado, del bucolismo idílico y dulzón, o de la plática moralista que se advierte en otros poetas de la época o de etapas inmediatamente anteriores. Dentro del poemario, únicamente encontramos referencias claramente rurales en BU, y fuera de él en "Etxeko keea", debiendo precisar además que, en este último poema, el caserío y el humo que se eleva desde su tejado, eso sí, ensalzados, no son sino el marco en el que se expresa otro tema, un contraste entre vida y muerte del que ni el mundo rural se ve libre. Entre las composiciones publicadas en Euzko-Deya, solamente hallamos elementos, no ya temas amplios, específicamente rurales en "Euzko-mendiya" y en "Zelai-urdiña", aunque en la primera propiamente se trata de la contraposición general entre mundo de arriba y de abajo, "gorantz igesi al banuke...!" y, en el segundo, lo rural aflora en forma de imagen al considerarse al pescador como "Zelai urdiñeko nekazariya".

En cuanto a los títulos poemáticos mencionados por Mujika, ni ellos ni los contenidos de sus respectivos poemas son en sí mismos de tipo agrario, a no ser que por agrarismo se entienda, exageradamente, todo lo que tiene que ver con la naturaleza. Ni las cuatro composiciones de "Urte-giroak ene begian", ni NE ni ZU, son, por sí mismas o de modo dominante, de sentido agrario, sino poemas de la naturaleza en los que, conocido el entorno ideológico en el que se mueve el poeta, cabe suponer un cierto fondo de ruralismo. Pero, en sí, el monte, el manzanal en flor, la sombra del bosque, el torrente que corre por el barranco, el sonido de los grillos, no tienen por qué conllevar una actitud de agrarismo.

El mismo poema BU, junto a su valoración de la tierra y de la figura del labrador, admite una matización interpretativa importante. La frase **beeko bear goriak / narama...**, esa exigencia imperiosa ejercida por el llano, no hay por qué entenderla de modo negativo, como visión peyorativa del mundo urbano, en contraste con la realidad rural. Otra lectura, ya apuntada por M. Zarate (1) es posible. Lizardi, que sí desea asentarse y reposar en su tierra, ve también que en la ciudad, en la calle, existe un trabajo político-cultural,absorbente y atrayente, que es preciso llevar a cabo de modo urgente: mentalizar patrióticamente al pueblo, trabajar por el partido y los objetivos políticos, organizar movimientos y actividades culturales, habilitar el idioma para el mundo moderno, etc. Mientras esta labor esté por realizar y completar, el poeta no puede cerrar los ojos, hacer caso omiso de ella e instalarse cómodamente en su tierra deseada para disfrutar lejos de toda preocupación; esas tareas ineludibles le arrastran y se lo impiden, **Bañan... ezin**. Bajo este punto de vista, el final de BU, en lugar de ser una crítica de la inquietud turbadora que invade la ciudad, es una constatación de la necesidad de estar presente dinámicamente en ella; Li-

(1) Cf. M. Zarate, Euskal literatura II. Azterbideak, azterketak, aztergaiak, Durango, Leopoldo Zugaza, 1978, pp. 16-18.

zardi no puede dejar de intervenir en la vida del llano (1).

También consideramos exagerado decir, como lo hace Juaristi, que el tópico del "contemptus mundi", de la huida hacia el monte, con claras connotaciones de desengaño y misantropía, sea "leit-motiv obsesivo" en los poemas de Lizardi. La presencia de este tópico y la visión del monte como huida, únicamente aparecen en el poema de la primera etapa ME, pero en el resto del poemario no hallamos esa "obsesión" por ningún lado. La salida al monte, más que una huida, es un proceso positivo, una búsqueda vital.

No tratamos de reducir la importancia de los factores ideológicos, pero, en el caso concreto de Lizardi, nos resistimos a ponerlos por encima de su opción personal, de su sentimiento poético de la naturaleza como fuente y origen de su arte. Invirtiendo la aseveración de Juaristi, afirmamos que la poesía lizardiana de la vida del mundo natural no ha surgido solamente de su incapacidad, motivada en buena parte por la ideología dominante, para comprender lo urbano, sino también, y sobre todo, de su honda capacidad para comulgar e intimar con la naturaleza. Lizardi siente, experimenta, en su propio ser, el despertar primaveral, el calor del estío y el descenso otoñal, y proyecta en ellos su visión de la vida, su fe religiosa, su postura existencial humana. Junto a la poética, la otra función dominante en sus poemas no es la referencial sino la expresiva.

Así pues, para nosotros, en el poemario no existe un ruralismo exagerado, "baserritarkeria", y lo que domina realmente es, como ya ha quedado bien claro a lo largo de los diferentes apartados, una adhesión al mundo natural, "naturzaletasuna", expresada literariamente como sentimiento poéti-

---

(1) Idea parecida, si bien según un registro poético no tan depurado, recogemos en la composición "Mendian bizi nai det" (Sag,25-27), en los versos: "Pozik yoango nintzake orain / Bertan an goiko mendira / (...) Euskadi, gaxo dagon artean / Ni ezin bizi mendian".

co de la naturaleza que trasciende la mera descripción paisajística, con algunos indicios de apego a lo rural, "baserrizaletasuna", de moderada tendencia hacia la vida campesina.

Por otra parte, aun admitiendo esta parcela de ruralismo, de recelo ante lo urbano, hay que poner, por lo menos, en duda, la idea de que un ruralismo equilibrado, como inclinación hacia la vida del caserío y alejamiento de la industria y lo urbano, sea en sí algo negativo y desfasado. Ambos mundos son ambivalentes y contienen valores positivos y aspectos negativos. Las luces no son exclusivas de la ciudad ni las sombras del mundo rural. Aquélla como éste pueden engendrar tanto soledad, odio o ruindad como liberación, amistad o generosidad. No hay duda de que la ciudad ofrece mayores facilidades para el desarrollo de un tipo de cultura y la consecución de unos avances técnicos de los que la vida campesina, a menudo, aleja. Pero también es cierto que mientras el mundo rural posibilita un contacto directo y saludable con la naturaleza, la sociedad urbana y tecnificada, con demasiada frecuencia, deshumaniza y anula identidades (1). Con esto queremos decir, simplemente, que el fenómeno es complejo y que identificar absolutamente ruralidad con atraso o ciudad con modernidad es, cuando menos, cuestionable. Si, desde una determinada perspectiva, el hecho de que Lizardi no recoja en sus poemas aspectos urbanos puede tildarse de desfase, desde otra,su actitud es perfectamente comprensible y nada tiene de extraño. Nuestro poeta tenía motivos suficientes para rechazar lo urbano o, dicho de modo más suave, para prescindir de él.

---

(1) Sobre esta problemática, cf. J. Azurmendi, Zer dugu Orixeren alde?, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1977, pp. 21-51.

1.3. RENACIMIENTO POLÍTICO Y CULTURAL

1.3.1. La patria, la tradición y la lengua en otros poemas de Lizardi

La preocupación por la patria, la tradición y la lengua se manifiesta ya en los poemas primerizos publicados en Euzko-Deya. En ellos, sin embargo, ni el tema ni su tratamiento poético alcanzan la sólida elegancia, la densidad de contenido, la sugerencia simbólica que encontramos en la tercera etapa de Biotz-begietan. En "Euzko-mendiya", lo patriótico y lo lingüístico se engarzan con tonos épicos de resistencia y lucha frente al elemento extranjero invasor. A diferencia de sus antepasados, que en otros tiempos se unían para defender su tierra, hoy, los vascos se encuentran divididos. Las fuentes de los montes cantan en euskara, "Euzkera garbiz abes-dagiña", pero cuando el arroyo que de ellas brota llega abajo, al llano, allí no escucha sino palabras extrañas, incomprensibles, distintas de aquellas que aprendió en las alturas. El pueblo, que ha olvidado a sus antecesores, debe unirse para oponerse ardientemente a aquellos que esperan ver convertida a Euskal Herria en cadáver putrefacto, "Euzkelerriya illotz ustela / Noiz biurtuko danik zai!". El poeta llama a congregarse y, en sus últimos versos, siente que el pueblo despierta de su letargo, se pone en pie y responde a su convocatoria. La dicotomía "arriba"-"abajo" se canaliza en las imágenes del águila y el monte, contrarias a las del llano y de la ciudad. El arroyo, en lo alto, disfruta de la pureza, "ur garbiyak", y del euskara; al bajar tropieza con el miedo, "ikaraz dua", la falta de libertad, "lotuta", y una lengua ajena. Al descenso se contrapone el deseo de retornar a las cumbres, "Gorantz igesi al banuke...!" La vivencia religiosa, la fe en la trascendencia, tiene que ver con el destino de la patria. En el poema "Otoitza", el poeta se dirige a

Jesucristo crucificado y, además de rogar por su propia salvación, solicita también la ayuda de lo alto para Euskadi,

"Ta gerekin
aberri au,
gure Euzkadi kuttuna,
zai-zazu gaur,
jun gaitian
biyar Goi-Aberrira!..."

El tema de la lengua está también presente en los poemas "Maiteder" y "Euzkera". La leyenda narrada en el primero explica la formación de las dos rocas hermanas situadas en las inmediaciones de Irurtzun y la del río que, nacido en Aitzarreta, corre por entre ambas. De los labios de fresa de la joven y bella protagonista, "Maiteder", sólo brotan blandas palabras en euskara. Como en "Euzko-mediya", de nuevo, la lengua va unida a imágenes de corrientes de agua limpia y de altura. De la composición "Euzkera" Lizardi sólo publicó la parte introductoria, el ingreso, "Sarkundia". Mediante la nota "(Jarraitzeko)", anunció una continuación, pero ésta no apareció. Por su título es evidente que el poema está dedicado a la lengua euskérica. Sin embargo, al hallarse inconcluso, no es posible llegar a una interpretación satisfactoria. El "yo" sujeto puede ser el poeta o, quizá, la misma lengua. Este ser, en los albores de la humanidad, se encuentra navegando a través de un mar de sueño, sin saber de dónde viene ni a dónde va. Sin rumbo fijo, descubre a lo lejos, en el horizonte, una tierra y en ella un espacio plateado luminoso, brillante, cuya naturaleza no consigue distinguir. Impulsado por un anhelo ilimitado, "yoran esigaitzaren lasterrak zeraman...", dirige su embarcación hacia ese lugar. El navegante, sea el poeta, sea la lengua, encontrará en esa tierra, en lo que ella simboliza, la realidad que dará sentido a su viaje y completará su radical carencia inicial, "soinge nabaitu nuban burubau".

Varias de las imágenes insertadas en estos poemas, "ames-itxaso-ziar", "urrunen legorra", "zelai urdiñan", "nere egazti zuriya", la altura, el monte, el llano, "Oyartzun-otsak, gain gustiyetan", el nombre "Maiteder" y otros elementos, reaparecen más tarde en EU, IZ y GU. La figura de la abuela es también motivo poético en estos poemas iniciales. En "Amona", Lizardi siente tristeza al ver que se va apagando la vida de la abuela y, como luego en AS, la considera puente entre el pasado y el presente, "Antzin-Orain-arteko zubiya", recuerdo de días mejores ya lejanos, depósito de la tradición.

Entre los poemas publicados tras la aparición de Biotz-begietan, el tema patriótico-lingüístico se halla recogido en "Gora-dei" y en "Euskal Pizkundea". Mientras en el primero aflora de forma circunstancial, el segundo está dedicado expresamente y por entero a él. Al iniciar el largo poema narrativo "Maitea", Lizardi, a la vez que pide ayuda a lo alto y ruega a Dios que le conceda el favor de componer su obra diestra y adecuadamente, pide también al euskara que le perdone su atrevimiento. De nuevo, se resalta la excelencia de la lengua con calificaciones como "euskera eder", "mintzo zaar yoria", y con la metáfora "zere urrez". El poeta desea trabajar con el oro de la lengua el recipiente de los recuerdos más queridos.

"Euskal Pizkundea" ahonda y enriquece imágenes, símbolos y aspectos temáticos ya trabajados en el poemario. La abuela ha muerto a medianoche. La vieja cocina en la que solía cobijarse y en la que transmitía a los suyos recuerdos de otros tiempos y narraciones recogidas de la tradición, ha perdido también su vida con ella. El día de ayer, aún luminoso, y el triste amanecer de hoy, pasado y presente, vuelven a encontrarse. La cocina, antes vida y calor de la casa, se encuentra ahora fría y solitaria. El banco en el que la abuela se sentaba junto al fuego, el llar del hogar, testigos mudos

de sus palabras, no han recogido ni conservado ninguna de sus confidencias. El poeta siente miedo, teme que el tesoro de la tradición, el fundamento de la vida de la patria, vaya a desaparecer juntamente con la abuela. Pero no; todo no ha muerto. La situación radicalmente nocturna descrita en las cuatro primeras estrofas experimenta un cambio inesperado en la quinta. Al amanecer, el poeta se acerca, dolorido, al fuego que la abuela mantenía con su cuidado y, tras remover las cenizas, descubre con entusiasmo que no se ha extinguido del todo. Todavía quedan algunas brasas encendidas. "Galduak ez gera!", exclama. Ese fuego simboliza la continuación en vida de la tradición representada por la abuela. Como en AS, IZ o GU, cuando la muerte parecía definitiva renace la esperanza y se opera la resurrección. Todo lo que la abuela simboliza y que ha estado a punto de desaparecer, el pueblo, la tradición, sigue vivo, "Ez baita il gure Erria!". Es el renacimiento úskaro, "Euskal Pizkundea!", que se extiende a lo político y a lo cultural. El poeta concluye convocando a sus compatriotas a ponerse en pie, en acción, ya que, en buena parte, como él lo asegura en frase de notable fuerza conativa, el pueblo no morirá si sus miembros no lo quieren, "Il ez da ta ez da ilko / guk ez badegu nai". Un aspecto fundamental de esta tarea renacentista es la recuperación de la tradición cultural, "Bildu dezagun nun nai / asaben lorea". Lizardi da ejemplo con su propia actitud. Desde este momento se dedica a remover viejas cenizas y a recoger los cuentos y testimonios de los abuelos, los tesoros contenidos en la transmisión oral del pueblo, "Erriaren pitxiak". Las llamadas a la esperanza y a la resurrección van acompañadas de imágenes de avance y progreso decididos:

"goazen nora nai!
Pizkor urra ditzagun
malkor eta zelai!

Egizute nerekin
aberri-bidea."

1.3.2. Patriotismo y nacionalismo

La aparición de elementos patrióticos en la poesía lizardiana ya para 1917, año de la publicación de "Euzko-mendiya", se explica por el hecho de que el poeta para entonces ya había establecido contacto con la ideología y ambiente nacionalistas que se iban extendiendo y afianzando en Euskal Herria. Su conversión, así la designa él (Kaz,379-381), al patriotismo vasco tuvo lugar cumplidos los dieciocho años, en 1914. Con el descubrimiento de la figura de Sabino Arana-Goiri y por medio de dolorosas discusiones y momentos de crisis (Kaz,54), Lizardi llega a tomar conciencia de su patria y de su lengua nacional, realidades ante las que se había venido mostrando frío y reacio. Se adhiere, no sólo en lo religioso, sino también en lo político, al lema "Jaungoikoa eta Lege Zaarra" y lo convierte en guía de su actividad.

Lizardi, dentro de las dos corrientes existentes en el nacionalismo y, más concretamente, tras la escisión de 1921, toma partido por la línea más moderada, políticamente posibilista, de Comunión Nacionalista Vasca. Comunión mantiene los principios políticos básicos de Arana-Goiri. El fundador del nacionalismo vasco establece que Euskadi es una nación configurada por componentes diferenciadores de raza, lengua, gobierno y leyes, carácter y costumbres, y personalidad histórica (ArG,606-608). "Kizkitza", ideólogo de Comunión y de quien Lizardi se reconoce también deudor (Kaz,54-55), sostiene como concepto de nación:

> "toda organización de familias de una raza, que viven en territorio propio, mostrando su personalidad étnica con la singularidad de su idioma y la singularidad de su gobierno o instituciones. Ostenta cuatro unidades: la étnica, única sustancial; la del idioma, pensamiento de la raza; la de las instituciones, acción de la raza; y la del territorio, medio en que ésta se mueve." (1)

---

(1) E. de Aranzadi, "Kizkitza", La nación vasca, op. cit., pp. 21-22.

Sin embargo, en la práctica, Comunión sigue la actitud táctica adoptada por el que se ha venido a denominar "segundo Arana". Sin renunciar a sus convicciones fundamentales, a su afirmación patriótica, Arana-Goiri, en la llamada "evolución españolista", abandona el nacionalismo independentista radical y más que la reivindicación política subraya el ámbito de lo cultural, la profundización en la peculiaridad vasca, el cultivo de los valores intrínsecos y diferenciadores. En esta línea, el partido adopta una política estatutaria y liberal, preocupado por mantenerse dentro del orden vigente y por obtener, por medios pacíficos, un Estatuto que garantice la mayor autonomía efectiva posible del País Vasco dentro del estado español (1). La Dictadura de Primo de Rivera, al frenar las reivindicaciones políticas, obliga al nacionalismo a centrarse en el hecho cultural, en la recuperación del alma nacional, el fomento del euskara y la restauración de la cultura tradicional vasca. Llegada la República, conseguida la reunificación de Comunión y Aberri en el Partido Nacionalista Vasco, la tarea política vuelve a orientarse hacia la consecución de un Estatuto de Autonomía y la labor cultural adquiere rasgos de renacimiento.

Como afirma "Kizkitza" (2), lo más preocupante no es el aspecto político. Recuperar la libertad sin obtener la reintegración del espíritu nacional vasco sería el mayor de los males que le podría acaecer a Euskadi. El nacionalismo es radical por sus ideas, pero se mueve en el terreno de lo netamente legal, buscando soluciones inmediatas. Frente a la alternativa de independencia o muerte, para los patriotas conscientes la opción es "Vida o ... vida", lema que, por otro lado, vemos reflejado en los versos de Lizardi, **gure arazo latza / duk bizi bearra** (IZ). Según el ideólogo nacionalista, lo importante es, aunque enfermos, existir, seguir viviendo. Hay que vigorizar las notas de la personalidad ra-

---

(1) Cf. J. J. Solozábal, El primer nacionalismo vasco, Madrid, Túcar, 1975, pp. 362-367; J.-C. Larronde, op. cit., pp. 354-371.

(2) E. de Aranzadi, "Kizkitza", ibidem, pp. 27-33, 236-242.

cial, "el resurgimiento de todos los gérmenes de la civilización nacional", para ahogar el ambiente exotista que sofoca la vida de la nación, idea, esta última, recogida también por Lizardi al final del poema GU, **ta besteren gogo-menbetik / yare-gagizu usu, geurea gaiturik!**

Al margen de la división o unificación de partidos, en el nacionalismo de la época coexisten una tendencia que pone el acento en lo cultural, en la recuperación de la personalidad nacional propia, y otra que subraya la necesidad de la reivindicación política. Lizardi se encuentra en el centro de estas tensiones. Impulsado por su hondo patriotismo trabaja en el campo de lo político y de lo cultural. Con su habitual actitud integradora defiende que las dos actividades, la "acción política", "siembra del patriotismo integral", y la "acción cultural", "conocimiento ofrecido en forma atrayente y emotiva, del contenido de nuestra personalidad como pueblo", no se contraponen sino que son aspectos complementarios de una misma vivencia: el patriotismo. Es preciso llevar a cabo una "acción político-patriótica y cultural-patriótica" (Kaz,267-269). En la visión lizardiana de la sociedad, acorde con la ideología nacionalista dominante, fe católica, patria y cultura tradicional vasca, se hallan estrechamente unidas. Ahora bien, "en la conservación y reconstrucción de los pueblos el patriotismo lo es todo"; la cultura, sin él, es nula. Por lo que respecta a la religión, según hemos visto, la fe católica informa la vida personal y la práctica político-cultural del poeta. Sin embargo, no manifiesta una actitud tan extrema como la de Arana-Goiri o "Kizkitza", quienes insisten expresamente en que la finalidad última es la salvación religiosa del pueblo vasco. Para Lizardi es posible ser verdadero patriota dentro de un aconfesionalismo religioso. Sus objetivos fundamentales son el progreso de la patria y la revitalización de sus esencias culturales tradicionales, entre las que la lengua ocupa un puesto privilegiado.

La postura socio-política de Lizardi no es radical y rechaza aquello que sabe a izquierdismo (Kaz,388). Así, en carta a "Adiskide miña", con fecha del 24-V-1931:

> "Poz aundi bat eman didazu zure idazkiarekin. Beti uste izan det jeltzaletasuna bearrezko degula Euzkadi gaizkatzeko; gauza bat da askatzea ta bestea gaizkatzea. Zoritxarrez, ezkerkeria aurrera dijoa, beti aurrera; baña jarki egin bear gatzaio. Batez ere, Españiko ezkerkeria iñongoa baño basatiagoa ta muturzikiñagoa dala uste det."

Adicto a los planteamientos moderados de Comunión y, tras la unión, del Partido Nacionalista Vasco, acepta la vía estatutaria y busca objetivos posibles. En carta dirigida, con fecha del 24-II-1931, a Ramon Bikuña, al recoger el sentir que advierte en "prestigiosos patriotas" y que él hace suyo, expresa claramente su posición:

> "Creen que el nacionalismo, sin abdicar jamás de sus últimas finalidades, que no pueden alcanzarse de un golpe, debiera ocupar la cabeza, el puesto de orientación en todo el país, en lo que se refiere a ir concretando las aspiraciones de momento cuya obtención se creyera posible en Madrid."

Cuando, tras quedar obstruido el Estatuto de Estella, fracasa el de los "cuatro" en julio de 1932, Lizardi (Kaz,387-390), arguyendo duramente contra aquellos que les recriminan por haber apoyado un Estatuto en el que los aspectos referentes a la cuestión religiosa quedaban rebajados, sostiene que lo que han hecho ha sido defender "no ya un mal, sino un bien menor del apetecido, un estatuto perfectamente lícito". Lizardi, en su partido, trabaja por aquello que, aunque inferior a lo deseado, es factible dentro de las condiciones político-legales vigentes, y trata de aprovechar las oportunidades ofrecidas por el sistema. Por imperativos exteriores, está dispuesto a ceder en el tema religioso con tal de conseguir unas garantías autonómicas que considera beneficiosas para su pueblo.

Lizardi, además de participar como militante de base, ocupó puestos de cierta relevancia política dentro de su partido. Fue elegido por Gipuzkoa como uno de los veinte delegados componentes del comité que debía preparar la asamblea de unificación de Comunión y Aberri. Tras la asamblea de Bergara, durante los años 1931 y 1932, ya como integrante del "Gipuzko-Buru-Batzarra", de cuya secretaría llego a ser miembro, trabajó en la organización del reestructurado Partido Nacionalista Vasco. Lizardi, sin embargo, se encuentra interiormente dividido. Por un lado, es perfectamente consciente de la necesidad de la tarea política directa, pero, por otro, su modo de ser, sus inclinaciones personales, se orientan hacia la labor cultural, en particular, la poética y la lingüística. Con fecha del 19-II-1930, Orixe, en un momento de decepción y amargura, le escribe quejándose de que los de Aberri no quieren oír hablar de unidad, "batasuna", y sólo buscan la unicidad, "bakartasuna", y después de manifestarle que él no piensa gastar más saliva en discusiones de esa índole, le dice:

> "Nere kurubiltxoan sartuko naiz. Bertsu batzuk ilburukotzat edo testamentutzat euskerari utzi, ta anka egin bearko dut euskal-erlotik. Nazka ematen dit euskaldun izateak. Or konpon. Gogaldi txarrak naukala esango duzu. Ez, ez, naretsu nago."

La contestación de Lizardi, del 20-II-1930, además de clara, es una buena muestra de sinceridad y equilibrio. Admite que la tarea política es imprescindible, pero reconoce que ése no es su campo predilecto. El suyo es "erriaren euskozaletzea":

> "Gogaldi txarrak zindun, bai, neri idazten ari ziñala. Euskaldun izateak bere damu-aldiak badarakartzigu besteoi ere, baña ori ezta arrazoi bat gure bearkun estuari gibelemateko. Ta zure bearkuna, "Orixe" adiskidea, euskel-ekoizte ugari ta on ematea da. Ez, noski, politikan zere inderra ta aalmena agortzea, naiz-ta politika ere gure bizkun-

> derako bearrezko izan; baña, ez gera guziok guziari eltzeko jaioak. Norberak joka beza, aal-dun ondoen, nork bere gogarako bidetik. Ni ere e-nazu oso politika-zalea, baña ezagutzen det politika ezin ditekela, gure xedearen onez, zearo baztertu. Orain egun gutxi Donostian batzartxo bat gendun, ez politika-batzarra, "Euskaltzaleak" indarragotzearen alde baizik. Bertan itz batzuk atera nitun, auek tartean: ..."politika utsak ez beza gure indar osoa irentsi. Politikatik bazter, bego beste bidetxo bat, erri-landutza bidea. Politika-gurendak betoz, bai, baña betor, ta ongiago-etorri, errieren euskozaletzea ere. Gaurko gaztedi ez-zuri-ez-beltz, ez-gazi-ez-geza ortarik, ekar dezagun euskosoro-laiketara puska azitxo bat." Orra, nere iritzia garbiki."

Escindido entre las exigencias del partido y sus propias preferencias, no deja de reiterar una y otra vez la desazón que siente ante la acción propiamente política. Siendo delegado del comité para la unificación escribe a Justo Garate, el 29-X-1930:

> "Nik politikarako, egi-egiz esaten dizut, eztet tutik balio, ta bat-batean egotzi didaten eginbide ori naiago nuke nigandik urruti balego. Eztet uste luzaroan eukiko dedanik."

A Joseba Errazti, quien en carta del 9-XI-1930 le ha reconocido como "única persona de los dirigentes de la Comunión en cuya rectitud y patriotismo puedo sin reservas confiar", dolorido y desconcertado por las agrias discusiones previas a la unificación, le contesta, el 11-XI-1930, en un tono semejante al que antes Orixe había usado con él:

> "Nere iritzia izango litzake gauza guztien gañetik batzar orokarrera joatea, ta bear bada, agintari guztiok, alderdi batekoak eta bestekoak, kalera irten, ta erriari utzi, gure erriari, batasun auzi ori erabakitzea, ta jende berria ta gaztea jarri E-B-Bean. Askoei entzun diotet, naiz Jelbatzeko naiz Alderdiko, zuek, lendanik elkarrekin aserre-

> tutakoak, nekez adiskidetuko zeratela, ta astia orrela joango zaigula.
> Nik eztakit zer geiagorik esango dizutedan; eztit buruak une ontan erabaki bide zuzenik ematen. Aldizka, euskotar jaioaz garbai-garbai egiñik egoten naiz."

Y como tras la fusión se ve obligado a continuar en la primera fila de la política como miembro del G-B-B, en carta a Zeferino Jemein, el 11-II-1931, se despide de él pidiendo sea relevado del cargo:

> "Si consideran por ahí conveniente una asamblea nacional hagan llegar ese deseo al B-B-B. Por nosotros no creo que habrá inconveniente. Lo que sí desearía es reunir nuevamente a los apoderados de Gipuzkoa para dejar mi cargo nuevamente en sus manos, convenciéndoles de que han hecho una desgraciadísima elección, pues yo no he nacido para estas andanzas. De soldado raso, prometo cumplir sin chistar las órdenes de aquellos que hayan sido investidos con la confianza del pueblo nacionalista."

Jemein, el 22-II-1931, le contestará diciéndole: "Vd. está muy bien en su cargo y esperamos todos mucho de su patriotismo."

Aunque personalmente se muestra reacio a intervenir activamente en las cuestiones y litigios de la vida política (Ariz,3,137), Lizardi es un patriota nacionalista vasco convencido. Sus artículos periodísticos y cartas lo confirman. También su poesía. El reconocimiento hacia Arana-Goiri, **Bezat onets aren izena / aberriz ta mintzoz gu yantziarena** (GU), y la valoración del patriotismo como fundamento y garantía de la resurrección de los pueblos, **Aren gerizak erri-baratzak / ezin-ilkor egin ditu** (AS), son evidentes. El poema IZ es el más político. Con el deseo de que el sol invernal libere a Euskadi del poder del hielo está refiriéndose a toda sujeción político-cultural, en general, pero, por la fecha, año 1931, parece tener inmediatamente ante sus ojos los años penosos de

la Dictadura, el período anterior a la liberalización política llegada con la República. Aralar, el arcángel Mikel, la juventud, **Gazte-sail kementsua** (IZ), son entidades muy representativas del nacionalismo de aquellos años.

1.3.3. Cultura y lengua nacionales

Lizardi, por lo tanto, prefiere dedicarse al desarrollo de la cultura y de la lengua nacionales, a la tarea de despertar en el pueblo el interés y el afecto por toda realidad vasca. Cuando, durante la Dictadura, el desfallecimiento hizo mella en el campo nacionalista, Lizardi, por su parte, vio claramente el camino a seguir. Aitzol recoge sus palabras y añade la traducción:

> "Ezin genezakek abertzale bidetik jo. Euskeltzaletasunera jo dezagun." "Los caminos del patriotismo se nos cierran. Fomentemos el vasquismo." (Ariz,5,456)

No se trata solamente de una posición táctica motivada por la represión. Para Lizardi la acción "euskaltzale" o "vasquista", término éste utilizado frecuentemente por él, es, en todo momento, una manifestación de patriotismo y un medio de fortalecer la vida de la patria. Además, dentro de las correspondencias "abertzaletasuna"="patriotismo", "euskaltzaletasuna"="vasquismo",para eliminar la ambigüedad con que puede entenderse la segunda, especialmente en castellano, añade una precisión importante. Hay que fomentar no sólo "cultura vasca", sino también "cultura euskérica", es decir, en euskara:

> "Ez eusko-jakintza (cultura vasca) soil-soil, baizik ere euskel-jakintza (cultura euskérica) egin-bearra dago, ta erriari begira egin-bearra." (Kaz,291-292)

Lizardi concreta en qué consiste ese "vasquismo" o "euskaltzaletasuna" en su comentario al trabajo "Países y Razas" ("Errialdeak eta Abendak") de L. de Eleizalde. Publicado dicho comentario en la primera edición de Itz-lauz y fechado el 13-XII-1930, da un repaso a los conflictos político-culturales vividos por varios pueblos minoritarios europeos, y en sus palabras finales se posiciona, recordemos una vez más el **geurea gaiturik** (GU), en favor de una recuperación de la propia personalidad y cultura nacional como el mejor medio para alcanzar la libertad:

> "Eusko-usairik duan guztia aztertu ta gure biziari itsatsi. Gure edestia ikasi, gure ertia edo artea yaso ta bazter guzietara zabaldu, gure oiturei eutsi, ta, batez ere gure izkuntza landu ta gure aurrei biotz-biotzeraño sartu arazi.
> Au da abertzaletasunak askatasunaren alde egin dezaken lanik aundiena, ta ez Republica ekartzea. Askatu bitez leenbizi gogoak, animak. Egin gaitean leenbizi zearo guretar, zearo euskotar (...) orra egiazko separatismoa: orra egiazko askatasuna, bestearen iturburu dana." (Itz,170-171)

El eje de la labor vasquista es, por lo tanto, la lengua, el euskara. A su fomento y expansión deben dedicarse los esfuerzos de los verdaderos patriotas. Aun coincidiendo esencialmente con Arana-Goiri, adopta un enfoque diferente. Para el fundador del nacionalismo vasco, la lengua es elemento constituyente de la nación, pero sólo auxiliar del verdadero valor: el patriotismo. Si se ama a la patria hay que amar la lengua; si no se ama la lengua no se ama a la patria. Pero lo realmente importante no es el euskara. Es doloroso que un patriota no lo sepa, pero "Nada es saber el euskera, no siendo patriota" y "Todo es el patriotismo, aun no sabiendo el euskera". A la patria no la salvará el euskara; sí, y solamente, la salvará el patriotismo (ArG, 1306-1308). "Kizkitza", así mismo, proclama que hay que cultivar y mimar la lengua, y considera que es una propiedad o cualidad de la na-

cionalidad, pero no la nacionalidad. "El alma de la nación es la raza; el idioma su pensamiento". Los pueblos "pueden cambiar la lengua, sin llegar a su disolución" (1).

En lugar de insistir en ese "no ser" de la lengua o en su supeditación a la realidad de la patria, Lizardi, si bien en el fondo comparte la idea de sus maestros, por su lado, subraya el aspecto positivo y específico del euskara. La lengua posee un valor en sí misma. Es el "hecho diferencial", nos distingue como pueblo y "se basta por sí misma para definirnos ante el resto de la humanidad" (Kaz,305). En este punto se muestra radical:

> "Izan ere, alperrik ari gera. Euskerak eman digu erri-izena. Euskera da gure bereiz alderik ("hecho diferencial"ik) nabariena. Euskerak etxekotu gaitzake oraindik senide guztiok: euskera-gabetzeak arroztu." (Kaz,282-283)

> "Esanak esan ¿zein ote-da euskotarren erriiturbururik naroena?... ¿Zein , mamian eta ez axal-utsean gure bizierari euskotasunik itsatsi dezaiokena?...
> Guk geronek ezetsiena: gure izkuntza: "Euskera"..." (Kaz,277)

1) Cuestiones lingüísticas

La actividad de Lizardi en favor de la lengua se desarrolla en tres campos interrelacionados : el propiamente lingüístico, el sociolingüístico y el literario-poético. Participa en la dinámica y en la polémica que se origina en las tres vertientes del renacimiento euskérico.

En el terreno específicamente lingüístico, del sistema de la lengua, la problemática, no exenta, como todo lo

---

(1) E. de Aranzadi, "Kizkitza", La nación vasca, op. cit., pp. 41-42.

que se relaciona con la lengua, de derivaciones sociolingüísticas, gira en torno a la propia constitución sustancial del euskara y a la cuestión de la unificación de los dialectos. Entre el purismo exagerado de la corriente aranista, coherente con sus principios ideológico-políticos, pero alejado del habla popular y de la tradición literaria, y la tendencia de aquellos que, como R. Mª Azkue, buscan la renovación y enriquecimiento de las estructuras gramaticales y léxicas de la lengua tomando como base el euskara real, el hablado por el pueblo y recogido por la tradición escrita, Lizardi se decanta por esta última. Si bien, en general, pues cuando el género lo exige sabe acomodar y allanar su registro lingüístico, su euskara es selecto, elegante, depurado y rico, y no faltan formas verbales sintéticas poco usadas o construcciones léxicas de factura chocante, en modo alguno se puede situar su escritura dentro de un purismo extremo. A lo más se descubren huellas de un cierto purismo mitigado. Por lo demás, recordemos la nota que añade al final del poema PA, advirtiendo que los puristas pueden cambiar algunas palabras como "farol" por "dizpil", "txapel" por "binbail", "mutur" por "erpin", y "salto" por "yauzi". Pero él, en la composición, utiliza las primeras, de corte popular.

Respecto a la cuestión de la unificación de la lengua, entre las diversas propuestas vigentes, bien la aranista, partidaria de "componer dentro de cada región euskeriana (...) un dialecto general" (ArG,822), bien la del "gipuzkera osotua" de Azkue, las soluciones ofrecidas por el informe de Campion y Broussain, u otros planteamientos matizados por Eleizalde, Orixe, Urkijo, etc. (1), Lizardi, partidario de un euskara literario común, en la práctica, escribe tomando como base el guipuzcoano, enriquecido progresivamente con elementos léxicos y morfosintácticos de otros dialectos como el

---

(1) Cf. L. Villasante, Hacia la lengua literaria común, Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1970, pp. 94 y ss.; K. Zuazo, Euskararen batasuna, Bilbo, Euskaltzaindia, 1988, pp. 213-216, 275-328.

vizcaíno y, en especial, el labortano (1). Su estima se extiende, en concreto, a estos tres dialectos, y defiende el vizcaíno frente a quienes se quejan de no entender la poesía escrita en esta modalidad:

> "Bizkaiera, gipuzkera, lapurdiera, guziak dira euskera, ta euskera eder. Guziak bear ditugu mami-mamiko." (Kaz,370)

Reclama unidad en la grafía y en la ortografía. Ante las discrepancias surgidas en torno a la conveniencia de escribir "Euzkadi" o "Euskadi", "Euzkel-atala" o "Euskel-atala", "Euzkera" o "Euskera", en carta a Joseba Iñaki Arana, quien le consulta sobre la forma en que deberían escribirse dichos términos, Lizardi contesta, el 27-V-1929:

> "euskeltzale guzien batasun era jo-gose, idazle asko "Euskera" idaztera bigundu gera, leenago "Euzkerea" idatzi izan dugun arren."

Buscando la unidad y aunque sabe que con ello se aparta de la práctica de Arana-Goiri, Lizardi se inclina por escribir con "s". Sin embargo, por tratarse de un asunto, aunque no trascendental, sí delicado, para evitar susceptibilidades y enfados inútiles, recomienda que bajo titulares como "Euzkadi" o "Euzkel-atala", se deje a cada escritor en libertad para escribir según su propia decisión, "nai duanak "euskera", nai duanak "euzkera"."

Por lo que respecta a la escritura con "j" o "y" al comienzo de palabra, ante la norma de Euskaltzaindia de utilizar la "j", Lizardi, si bien cuestiona la decisión, "aun no conformes con ella, hemos empezado por acatarla" (Kaz,126-129), de hecho, aunque en el poemario recurre a la "y", en diversos artículos periodísticos y en la publicación de varios de sus

---

(1) Cf. J. Ariztimuño, op. cit., vol. 3, p. 148; Orixe, ""Biotz-begietan". El lenguaje" in El Día, 1-IV-1933, p. 1; L. Villasante, "Lizardi en la literatura y en la Poesía Vasca" in FLV, 20, Mayo/Agosto-1975, pp. 227-236.

poemas en la revista Euskal-Esnalea sigue la norma de la Academia.

En este campo, subrayamos, ante todo, su tendencia fundamental a la unificación, su deseo de libertad en materia opinable y su petición de que "las reglas obligatorias dictadas deben ser pocas y medianamente cargadas de conveniencia y de razón." (Kaz,127)

2) Recuperación, cultivo y expansión de la lengua

Desde una perspectiva más propiamente sociolingüística, no exenta, a su vez, de implicaciones concernientes al sistema de la lengua, cuestiones como la validez del euskara para la vida social, su adaptación a las necesidades del mundo moderno, o su recuperación, consolidación y expansión, todas ellas vigentes aún hoy en día, son preocupación urgente para los euskaltzales de la época. Perdidos los fueros, el euskara es uno de los elementos nacionales que, aunque en retroceso y hasta, para muchos, en peligro de desaparecer, el pueblo vasco sigue conservando todavía. Los esfuerzos se dirigen a su fomento e inserción en la sociedad. Ya Arana-Goiri, en carta a E. de Aranzadi (ArG,2396-45), inquieto por la situación de la lengua, "comprendo claramente que esto se va", propone como remedio que el euskara "sirva de algo", "que el euskera baste", creando o sosteniendo para ello industrias, organismos y otras esferas de la vida en las que la lengua sea obligatoria para participar en ellas.

L. de Eleizalde,es otra de las voces notables que llama a la acción, contribuyen a la toma de conciencia del problema y planifican la tarea. Para él, lo necesario y capital es

> "preservar y regenerar la nacionalidad, reanimar por medio de la educación las fuerzas espirituales de la raza, reconstituir su patrimonio moral, crear en el pueblo el gusto de la iniciativa y del esfuerzo rectamente encaminado hacia su propia elevación." (1)

Concretamente, en lo relativo a la lucha por el idioma propio, "signo exterior principal de la nacionalidad", "auténtica representación del carácter y del grado de cultura del pueblo", la labor podrá tomar la forma de dos movimientos convergentes:

> "la acción por generalizar el uso del idioma vasco en la vida pública del País, y la acción por adaptar este idioma, arcaico pero flexibilísimo, a las necesidades intelectuales de la vida moderna." (2)

Por un lado, hay que infundir en el aldeano euskaldun " la confianza en la validez de su idioma", pero, por otro, debe llegar a las escuelas y rehabilitarse socialmente, ser empleado por "las clases cultas","las clases intelectuales".

Esta postura, no libre, ciertamente, a veces, de idealismos, exageraciones y motivaciones políticas o sociales interesadas y electoralistas, va calando en los ambientes vasquistas, y rechaza actitudes o diagnósticos como los manifestados por Unamuno en diversos escritos y conferencias (3). D. Miguel, que afirma querer al pueblo vasco pero haber dejado ya "los entusiasmos románticos" (4), considera que el vascuence se va, se extingue sin remedio, se muere inevitablemente, y que es un engaño mantenerlo en vida con trabajos de gabinete o tratar de resucitarlo estando ya moribundo. Dis-

---

(1) L. de Eleizalde, La lucha por el idioma propio, Bilbao, Cultura Baska, 1919, pp. 16-17.

(2) Ibidem, p. 17.

(3) Cf. M. de Unamuno, Obras completas, Madrid, Escelicer, 1966, en particular, vol. I, pp. 1043-1062; vol. IV, pp. 120-135, 141-144, 256-260, 271-273.

(4) Ibidem, vol. IV, p. 135.

tingue dos aspectos, uno práctico y otro teórico o especulativo (1). En cuanto a su uso social, el vascuence es pobre, no es válido, para expresar los múltiples aspectos de la vida moderna. Para la moderna lucha por la cultura se necesita una lengua de cultura "y el eusquera no lo es" (2). En opinión de Unamuno, el hecho de ser una lengua aglutinante, su gramática enredada y, en particular, su verbo, cuya complejidad no es un valor sino una deficiencia, o su carencia de conceptos universales, de nombres genéricos, que impide pensar en vascuence con universalidad, son algunos exponentes de su inherente incapacidad e ineptitud para acomodarse a la cultura moderna. Por lo tanto, el vascuence se muere no, principalmente, por causas extrínsecas, sino ante todo, por causas intrínsecas, por ley de vida, "por su índole misma" (3). Sin embargo, aunque en la práctica es inservible, en el plano teórico, como objeto de estudio, es de gran interés y valor científico. Es preciso que el vascuence muera cuanto antes a fin de que deje de ser impedimento para la cultura del pueblo vasco, pero antes de que se pierda debe ser recogido y embalsamado en ciencia. Se precisan recopiladores que reúnan sus verbos, sus dialectos, sus vocablos, la lengua real tal como se habla. Es urgente confeccionar diccionarios que sirvan de base para futuras investigaciones sobre el vascuence.

El movimiento euskaltzale adopta una postura diametralmente opuesta a la representada por Unamuno. El euskara, por medio de su uso , cultivo e inserción en el pueblo, puede convertirse, debe convertirse, en lengua válida para la vida cultural y social. Esta convicción es pieza clave del proyecto promovido por Aitzol y la asociación "Euskaltzaleak". Dicho proyecto, estudiado en varios trabajos publicados en estos últimos años, en especial por L. Otaegi, y designado como

---

(1) Ibidem, vol. IV, p. 256.

(2) Ibidem, vol. IV, p. 256.

(3) Ibidem, vol. I, p.1044.

"Aitzolen projektu kulturala" (1), tiene como objetivo lograr un renacimiento cultural, euskaldun, "Pizkundea", ya intentado e iniciado con anterioridad en el siglo XIX y que, últimamente, con Arana-Goiri, ha entrado en la fase denominada "nacional vasca" (Ariz,1,380; 2,256-262; 3,166).

A Aitzol, nuevo jalón dentro de este amplio movimiento colectivo, le guía un vivo sentimiento nacionalista. En su concepción, este sentimiento digno y noble, se halla emparentado con el patriotismo, pero no se identifica con él. El verdadero nacionalismo es el amor por la nación, Euskadi, el anhelo por hacerla resurgir, por inyectar en sus venas la savia renacentista de la cultura racial, y el esfuerzo por convertirla en nación independiente. El patriotismo, de carácter más político que étnico, es la veneración por la patria, ya de hecho convertida en estado scberano, y el celo por engrandecerla y defenderla (Ariz,5,360-362). Impulsado por este nacionalismo o patriotismo, con sus abundantes escritos, su desbordante acción, busca el renacimiento político, cultural y social de la nación, de la comunidad vasca.

Para este resurgimiento nacional, la cultura es elemento fundamental. "La cultura es la base sobre la que se asienta el progreso de un pueblo" (Ariz,5,234). El idioma, el euskara, debe resucitar y llegar a ser efectivamente el idioma de los vascos, el vehículo apto para el desarrollo de su cultura. Frente a "los profetas de mal agüero" que anuncian la pérdida de la lengua o afirman su incapacidad radical, en el folleto "La muerte del euskera" (Ariz,1,335-381), se esfuerza en demostrar que el idioma nacional es válido, adaptable, capaz de expresar cualquier manifestación del pensamiento moderno. Su sufijación es rica, no carece de palabras abs-

(1) L. Otaegi lo explica en su ya citado trabajo de investigación Lizardiren poemagintzaren azterketa formal bat. También en "Aitzolen projektu kulturalaz", art. cit.; "Hitzaurrea" in X. Lizardi, Kezetari-lanak, op. cit., pp. 18-25. Cf., así mismo, J. Kortazar, Teoría y práctica poética de Lauaxeta, op. cit., pp. 98-106; "La aportación de Aitzol" in Muga, 59, pp. 24-33; 60-61, pp. 134-141.

tractas y su falta de desarrollo es efecto del abandono al que ha sido relegado. Aitzol, por otro lado, no cree que la finalidad primordial de la lengua sea la de difundir elevados conocimientos científicos o revelar las filigranas estéticas de la creación artística. Su función principal es la de ser lazo de unión, y vehículo de relación y expresión de los miembros de la comunidad nacional. Ella es el alma, el valor esencial que caracteriza a la conciencia del pueblo,el agente que hace sobrevivir a la raza. La lengua popular es el legado más preciado que se transmite en la tradición (Ariz,1,363; 5, 201-203). Como Lizardi refiriéndose a Euskal Herria, en el poema "Euskal Pizkundea", "Il ez da ta ez da ilko / guk ez badegu nai", Aitzol afirma de la lengua que "El euskera no morirá si los vascos quieren que viva" (Ariz,1,381). El renacimiento euskérico debe conseguir que la lengua resurja en la enseñanza, en la administración pública, en la vida popular y en la literatura. Muchas de las iniciativas se canalizan a través de "Euskaltzaleak" (Ariz,3,117-119).

Dentro del proyecto cultural de Aitzol, la literatura, y más en concreto, la poesía, desempeña un papel decisivo. Para el renacimiento cultural y de la lengua se precisa un renacimiento literario, "elerti pizkundea":

> "Olerki opari-ugaritsu gabe euskera ez da ernaituko, iñungo izkerarik poesi-neurtitzik gabe garatu eta sendotu ez dan bezela." (Ariz,3,7)
>
> "Ez, orra or bide bakarra. Euskera piztutzea nai izanik, eusko-olertia zabaldu. Olerkariak goratu, txalotu eta indartu bear, euskera eder-sendoa nai ba-degu." (Ariz,3,9)

Este renacimiento literario, poético, debe cuajar en la elaboración de un poema épico nacional en el que quede recogida el alma, el modo de ser propio del pueblo vasco. Su folklore, paisaje, vida nacional, tradición, tipos populares, todo lo que es esencia de la patria, se reflejará y revivirá

en sus versos. Un poema que dé prestigio al pueblo, afirme el sentimiento de unidad nacional y salve al euskara, pues, gracias a él, el idioma se cultivará, se habilitará, se elevará y se convertirá en instrumento flexible para ser usado por los hablantes euskaldunes (Ariz,2,267-269; 5,11-17,47-49,102-105,523-525; 6,245, etc.).

Es decir, por medio del cultivo de la literatura, de la poesía, plasmado de modo paradigmático en el poema nacional, Aitzol pretende estimular el alma, la cultura, el idioma, y, de esta forma, espera suscitar un renacimiento nacional (Ariz,5,290-293). En un plano superior, como finalidad última, haciendo suyo el ideal de Arana-Goiri, "Nosotros para Euzkadi, Euzkadi para Dios" (Ariz,2,218).

El proyecto, así planteado, adolece de ingenuidad y simplificación. Existe una clara desproporción entre los medios y los fines. Sin embargo, hay que tener en cuenta, entre otros, dos datos. En primer lugar, el influjo que en Aitzol y sus colaboradores ejerce la situación, la evolución, real o idealizada, experimentada por otros pueblos minoritarios de Europa. Admiran y enfatizan el renombre y los logros políticos obtenidos gracias al patriotismo, o los avances logrados en la defensa de la lengua nacional, por pueblos como Flandes, Irlanda, Gales, Escocia, Bretaña, Letonia, etc. Además llegan al convencimiento de que la poesía, como en Galicia, Cataluña, Polonia, Checoslovaquia, Croacia, Lituania, etc., e incluso la creación de un poema nacional como el Kalevala en Finlandia o el Mirèio en Provenza, han desempeñado un papel definitivo en el resurgimiento nacional (Ariz,1, 375-381; 2, 265-277; 5,165-167,191-193,291-293,365-367; 6,243-245, etc.). Por lo tanto,

> "para reanimar nuestro valor nos acogemos al refrigerante alivio del ejemplo. Lo que otros pueblos realizaron también el vasco puede llevarlo a cabo." (Ariz,5,165)

En segundo lugar, Aitzol no es tan ingenuo como su proyecto puede a primera vista dar a entender. Busca inyectar ánimo en los euskaltzales y es consciente de que junto a la literatura popular el método más eficaz para el fortalecimiento del idioma es la enseñanza, la creación de escuelas privadas euskaldunes. Pero en el renacimiento del idioma nacional de los pueblos, incluso todo esto no es sino una preparación indispensable y su valor es grande pero relativo:

> "Mas el progreso notable, el empuje arrollador, el que de una vez aleje para siempre el temor y la amenaza de muerte a todo idioma popular, será el que le preste la reivindicación política de la nacionalidad oprimida. (..) Mas cuando esos mismos pueblos han conseguido, total o parcialmente, la facultad de su soberanía política es cuando aquellos esfuerzos han dado el rendimiento deseado." (Ariz,3,167)

Lizardi participa dinámica y eficazmente en este movimiento renacentista euskérico. Basta repasar la recopilación de sus artículos, Kazetari-lanak, y su variada correspondencia, para comprobar la labor realizada con su pluma y con su intervención directa en las actividades programadas. Entre los trabajos publicados en periódicos y revistas en favor del euskara, mucho más numerosos que los de contenido expresamente político, destaca el conjunto formado por los cuatro artículos aparecidos en los últimos meses de 1930 en el periódico El Día, polemizando con Bonifazio Etxegarai (Kaz, 278-290). En ellos, Lizardi aboga ardientemente por un uso mayor del idioma en la sociedad y, en particular, en instituciones o entidades vascas como las Diputaciones, los Ayuntamientos, Euskaltzaindia o Eusko-Ikaskuntza. Se debe progresar, despacio, pero progresar, "poliki aurrera", ofreciendo cada vez más espacio al empleo del euskara en reuniones, actos culturales, trabajos escritos, etc. Es en esta cuestión del fomento de la lengua donde las expresiones de nuestro poeta alcanzan un tono que linda con la protesta o la reivin-

dicación radical. Así, al referirse a la paciencia que se le pide o cuando desea que la futura juventud demuestre un empuje aun mayor y les supere en sus exigencias:

> "Jaun Bonipazi begiragarri ta adiskide: barkatu jardun luze, lotsagabetxo au. Egoarri gutxikotzat jotzen gaituzu, ta eramapenez lasa orni gaiteala, diguzu esaten. Aolku egiazki bikaña! Egoarririk, eramapenik eta gibelik asko bear baita, euskeltzaleak txintik atera gabe euskeraren igesari begira egoteko." (Kaz,283)
>
> "Nik eztakit guri zer gertatuko zaigun. Gu ere, Jainkoa'k nai beza!, zaartuko al gera ta sutondo-zaletuko, ta uste izango al degu iñor eztitekela gu baño areago. Ta Jainko onari dakiola ordurako beste gazte-sail bat agertu-izatea, guri zirika, guri bultzaka, gu baño aurrerago-naiekoa. Txakurrarenak esango dizkiotegu, bear ba-da. Aitatuko dizkiotegu "odolkera", aundi-ustea, naastu-bearra, burgoikeria ta buruarlotetza. Baña, gure esanak gora-beera, gazteok bijoaz aurrera, gurekin naiz gure gañetik; bijoaz, ordun min emango ba-digu ere." (Kaz,289)

La lista de las actividades en las que Lizardi toma parte es larga. Miembro y presidente de "Euskaltzaleak",trabajó en su organización, expansión y acciones desarrolladas, y colaboró en la constitución de "Euskal-Bazkunen Alkartasuna", federación que agrupaba a los organismos populares dedicados a la tarea euskérica. Intervino en campañas diversas, bien en favor de las escuelas vascas, bien en apoyo del bilingüismo o de un proyecto de creación de un periódico en euskara, "Euskel-Egunkaria", y en días de afirmación colectiva de la lengua como "Euskel-Eguna", "Eusko-Olerti-Eguna" o "Aur euskaldunaren Eguna". Su inclinación literaria le llevó a impulsar la asociación de escritores euskéricos, "Euskel-Idazle-Batza" y a promover la institución de un premio anual al mejor artículo en euskara publicado en la prensa, "Kirikiño-Saria". Sus colaboraciones escritas aparecieron en periódicos y revistas de la época como Euzkadi, El Día, Euzko-Deya, Argia, Euskal-Esnalea, Euzkerea, RIEV, Eusko-Ikaskuntza'ren Deia y Yakintza.

Expansión, uso y capacitación de la lengua son las líneas maestras que orientan toda esta labor. Hasta su misma poesía, como ya hemos visto, se hace eco de estos objetivos. Con el huerto de los antepasados es preciso también extender y ampliar el ámbito del euskara. Lizardi comienza por recuperar él mismo el idioma que había medio aprendido en la infancia y, más tarde, olvidado en su mayor parte (Kaz,279). La emoción, el júbilo experimentado gracias a esa recuperación, es uno de los sentimientos que inspira su poema GU. Lizardi, si bien considera a la escuela como uno de los pilares en que debe cimentarse la extensión del idioma, más que en la euskaldunización de castellano-parlantes que desconocen el euskara, insiste en la reintegración de los propios euskaldunes. Son estos, sobre todo, los que, usando su lengua con mayor frecuencia, deben contribuir a su expansión y a crear un clima favorable para su desarrollo,

> "es decir el uso del euskera siempre que sea posible, con la consiguiente propaganda por mera difusión del sonido euskérico en nuestro público ambiente, tan pobre ya de él." (Kaz,65)

Como en GU, **Bazterrean ikus nerea, / ene ta asaben oarrezak botea...**, también en sus artículos critica la inconsciencia de muchos euskaldunes que se muestran indiferentes con su idioma y lo utilizan escasamente (Kaz,177).

Lizardi no quiere el euskara para conservarlo en una vitrina del museo de las lenguas muertas, o reducido a puro objeto de investigación. Lo quiere vivo y practicado por la sociedad vasca, no solamente, como pretendía Unamuno, recopilado en diccionarios, escrito en libros, testimonio mudo y fosilizado de un idioma ya desaparecido de la vida real. La posibilidad de un futuro como el que nuestro autor dibuja, en forma de pesadilla, en su artículo "Euskera aundiki-soñekoz", es realmente inquietante:

> "Ezta aski, ez. Izkera idatzia bai-baiditake izkera illa. Mintzatua ordea, ezpañek darabiltena, uraxe badakigu eskier bizi dana. Leengo batean amets txar bat egiñik nazute. Euskalerria nenkusan, ordeka soil bat iduri. Ez mendi, ez baserri, ez ezetasunik iñon: ez-eta ere euskerarik, illa baitzan betirako. Baña, ordeka-erdian jaun illezuri agurgarri batzuk ari zenituen zerbaitetan, mai baten inguruka, paper ta idazti sail aundien artean. Urbildu natzaie, ta... badakizute zer ziarduten?... Euskel-iztegi bikain bati azken-orraztuak egiten, euskera ordurako illa ta lurperatua zanik oartzeka. Agian, bazekiten berak, artean; baña... erderaz ari baitzenituen...
> Olakorik ez bezaigu gerta, Jainko ona, otoi. (Kaz,280)

El uso y el trabajo de la lengua debe desembocar en su capacitación. La idea de la habilitación, de la validez del euskara para la cultura y toda realidad, está profundamente enraizada en la actividad lingüística de Lizardi y cobrará forma poética en EU. La lengua debe aprestarse para expresar hasta los conceptos más difíciles, los pensamientos más elevados, incluso poéticamente, y reconoce el mérito del trabajo de adaptación realizado por Lauaxeta en sus poemas de Bide-Barrijak (Kaz,307,349-352). Ya con anterioridad al poema EU, refiriéndose al proyecto del premio "Kirikiño", había escrito también:

> "Queremos remozar el euskera, queremos ponerlo al día, queremos que su presencia no choque en la plaza llena de bullicio, de actividad y de abigarrado colorido en que la humanidad multilingua se despereza todas las mañanas..." (Kaz,139)

Reconoce las deficiencias del euskara, pero considera que pueden superarse por medio de su utilización y estudio. Son debidas no a la índole misma de la lengua, a razones de estructura lingüística, sino al abandono al que se ha visto sometida. De esta situación no deduce que haya que renun-

ciar al euskara, olvidarlo, sino, al contrario, tratar de suplir o corregir sus insuficiencias. No ahonda en las causas político-sociales e históricas y, al modo de Axular, dirá que si hubiésemos cultivado la lengua celosamente su estado sería mucho más desarrollado:

> "Alatsu, bada, euskera, landu eztegularik, ezta jakintza-iturri, illunpea da." (Kaz,265)
>
> "Leen-leendanik gure izkuntza landu izan ba' gendu, gogo-jardun ta bear guzietarako erabilliz, gaur berezizko jakintza baten, berezizko elerti baten bidez gizadiak begiratze ta aipatze'aal-ginduzten!..." (Kaz,277)

3) Debates literarios

Hasta aquí los planteamientos de Lizardi concuerdan básicamente con los de Aitzol. Sin embargo, al adentrarnos en el terreno propiamente literario, las divergencias que entre ellos se advierten son notables. Al comienzo de la década de los treinta, en el ámbito de los escritores euskéricos se aviva una polémica amplia en torno a la literatura, más concretamente, en torno a la poesía, que se centra en tres cuestiones mutuamente implicadas: el tipo o modelo de poesía, su función en el movimiento renacentista y el proyecto del poema nacional.

La discusión acerca del modelo se polariza dicotómicamente alrededor de los conceptos "errez" y "zail". Unos, "errez-zaleak", son partidarios de una poesía fácil, cómodamente accesible y comprensible; otros, "zail-zaleak" o "gaitz-zaleak", defienden una poesía que los amantes de lo fácil califican de difícil e ininteligible. En un plano superficial, la tipificación "errez"-"zail" tiene que ver con el género de euskara utilizado para la escritura. El debate sobre este aspecto no es nuevo. Por ejemplo, ya en 1922, G. Mujika planteaba:

"Gure idaztietan ¿nolako euskera erabilli bear degu? ¿Kalean darabilgun euskera kutsutu erdaldundua? ¿Orain asmatzen ari diran euskera garbi, zail, gogorra?" (1)

Entre ese euskara popular, poblado de palabras de corte castellano y otro pulido, trabajado a base de diccionario, no libre acaso de purismos, Mujika propone tomar como base el euskara usado comúnmente por la gente e ir limpiándolo de elementos extraños, impropios, pero muy poco a poco, "gutxika, gutxika", "pittinka-pittinka", de forma que todos puedan seguir la marcha.

Pero la cuestión de la facilidad o dificultad de la poesía no se limita a la lengua en sí, a su léxico y estructuras morfosintácticas más o menos complejas o elípticas, sino que alcanza también al lenguaje literario edificado con ella, imágenes, motivos, sugerencias, universos representados, etc. El debate, en el fondo, afecta a la naturaleza del lenguaje poético utilizado en su integridad. Los conceptos "errez" y "zail" se asocian a otros complementarios. Los defensores de lo fácil se ajustan a una poesía de molde tradicional, confeccionada, en general, por las generaciones más veteranas. Los inclinados hacia una poesía más difícil buscan modelos renovados y se encuentran entre las generaciones más jóvenes. Aquellos acusan a estos de crear confusión y hastío, y de maltratar la lengua. Estos critican el anquilosamiento de la poesía tradicional y su falta de acomodación a los cauces modernos. Como bien resume J. Kortazar, en la poesía euskérica de esta época se delinean dos grupos o campos:

---

(1) G. Mujika, "¿Nolako euskera?" in Euskal-Esnalea, 223, I-1922, pp. 1-2. Otro testimonio de la polémica, no falto de ironía, lo ofrece Erramun Maruri en su prólogo a Biotza abeslari, Zornotza, Jaungoiko-Zaleren irarkolan, 1927, p. 3 : "Bada batzuek nai dute euskera garbian. Beste batzuek orraztuan; besteak mordolloan, eta gañerakoak zerean. Nik guzien gogoa egin nai, ta guzieri begia bete ezin."

"bata tradizionala, edo klasiko deitua, bertsogintzatik hurbila, narratiboa eta, susmatzen dugunez, joera erromantiko batek ukitua; euskararen aldetik, herri-euskaran oinarritua. Bigarrena, iraultzailea, barrokoa, berria, Europarekin elkartu nahian dabilena, poesia kontzeptista (askotan sinbolista), gutxiengo batentzat idatzia; eta, horregatik, aranismoa onartzen zuen hizkuntza poetiko bat bilatzen zuena." (1)

La polémica se agudiza con motivo de la concesión de los premios correspondientes a los "Eusko-Olerti-Eguna" de 1930 y de 1931 que recayeron en los poemas "Maitale kutuna" de Lauaxeta y "Baso itzal" de Lizardi, respectivamente, y con la publicación de Bide-Barrijak (1931), primer poemario del poeta de Laukiz. Dejamos los aspectos generales y derivaciones del debate, algunos ya analizados por Kortazar (2), y nos ceñimos a los planteamientos de Lizardi, que también toma parte con sus escritos. Antes, sin embargo, recogemos la postura de Aitzol, que aporta una nueva dimensión a la polémica.

Desde la plataforma de su proyecto cultural, a Aitzol le preocupa el papel, la función, que la poesía debe cumplir en la tarea del renacimiento euskérico y nacional. Concretamente, es necesario un poema nacional, una obra singular, compendio de las esencias del alma vasca, pero, además, la poesía en su conjunto, la producción poética presentada a los diversos certámenes literarios o recogida en libros, revistas y periódicos, debe contribuir al resurgimiento de la lengua y de la cultura euskérica. Pare ello, para cumplir este cometido, esa poesía debe reunir dos características imprescindibles: ha de ser genuinamente vasca y fácilmente comprensible por el lector.

---

(1) J. Kortazar, "Gerra aurreko giro literarioa" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, p. 12. Cf., también, "Lizardiren izpiritua bizirik mahai baten inguruan" in Argia, 968, 20-III-1983, pp. 30-33; J. Azurmendi, "Orixe-ren inguruko garai-giroaz" in Jakin, 39, Apirila/Ekaina-1986, pp. 119-139.

(2) Sobre la cronología del debate, artículos cruzados y posiciones de diversos escritores, cf., por ejemplo, de J. Kortazar, el artículo citado en la nota anterior y Teoría y práctica poética de Lauaxeta, op. cit., pp. 62-74.

Aitzol, ya desde sus artículos de 1930 (Ariz,5,13-17), insiste en la necesidad de que la poesía sea auténticamente vasca. Como lo hizo Mistral, los poetas vascos deben bucear en el alma del pueblo y recoger en sus poemas los diversos aspectos de su vida colectiva:

> "Bien está la poesía universalista y la manifestación lírica del alma humana, pero el camino más corto para la gloria y el renombre duradero y el resurgimiento literario patrio, es conocer y manifestar las hermosuras y bellezas de la fantasía y del alma vasca."

Sin embargo, también desde ese mismo año y en los mismos artículos, Aitzol se lamenta de que los poetas vascos no sigan ese camino. No han estudiado y desconocen o desprecian la vida y el modo de ser típico del labrador, el pescador, el pastor, el leñador o el bertsolari vasco. Han olvidado recoger los cuentos, leyendas, tradiciones, personajes de la fantasía popular, y demás joyas de nuestro abundante folklore:

> "Mas debemos ser noblemente sinceros en todas nuestras apreciaciones. Nuestros poetas se hallan desorientados. (...) Existen, sí, y magníficas poesías en euskera; mas triste es confesarlo, no hallamos poesía vasca."

En años sucesivos, Aitzol, ante la escasez de resultados poéticos adecuados para el proyecto renacentista, subraya cada vez con más vigor la urgente necesidad de esta poesía genuina frente a aquélla que no lo es. Descubre el valor de la poesía oral popular antigua y anima a recuperarla y recopilarla (Ariz,3,105-106). Las "Agate deunaren koplak", por ejemplo, "eusko gogoaren bizitz errañuak dira" (Ariz,5, 427-429). Aitzol alaba a los poetas de sabor popular, pasados, como Otaño o Bilintx, o del momento, como Jakakortajarena o Zubimendi (Ariz,3,29-31; 5,293-297). Reconoce el mérito de Orixe, pues "es el vate que, como ninguno, siente la vida vasca" y refleja con maestría la vida sencilla, el ambiente

rústico, el paisaje campestre y los personajes prototipos de la raza; es él quien ha de crear un género poético vasco que "vigorice nuestra numen genuina, indígena" (Ariz,5,47-49,50-52). Se alegra de que Lauaxeta,en Arrats-beran, retorne a la poesía popular en varios de sus poemas (Ariz,6,459-461). Además, precisa que la autenticidad no debe residir únicamente en el contenido, sino que la poesía debe integrar también las formas peculiares de la expresión poética euskaldun. Es este modelo de poesía el que recoge el alma vasca y sirve al renacimiento euskérico. Así, considera como poesía genuinamente vasca la composición "Bost lore" de P. Etxeberria, premiada en el cuarto "Eusko-Olerti-Eguna", en 1933. El alma vasca ha tenido y tiene una forma peculiar de percibir la belleza y de sentir la naturaleza. Existe una estética específicamente vasca que utiliza unas técnicas poéticas ya practicadas por la tradición literaria y la imaginación popular, cuya muestra más singular son las imágenes "eusko-irudiak", combinación de "irudia" y "oldozkuna", de material y composición auténticamente vascos. "Bost lore" destaca en este aspecto y Aitzol invita a los poetas a seguir su ejemplo. Esta poesía posee, además de su genuinidad,

> "una cualidad que debemos recomendar sobre toda otra. La transparencia, la perfecta inteligibilidad poética y lexicológica, la fluidez natural y sana de un estilo que rehúye de todo artificio y engaño. No debe haber poesía sin claridad, sin transparencia. Porque lo conceptuoso, lo esotérico, tanto de concepto como de expresión y de palabras, produce fatiga, cansancio, y muchas veces , como consecuencia lógica, el hastío." (Ariz, 6,50-52,469-471; 3,55-76)

Aitzol quiere para su proyecto una poesía natural y transparente, de claridad diáfana, de fácil comprensión. Si una poesía desprovista de expresión y contenido netamente vascos no puede ser germen de renacimiento cultural nacional, tampoco aquélla que por ser difícil, incomprensible, no llega a la mayor parte del pueblo. Lo conceptuoso, lo ininteligi-

ble, lo oscuro, produce fatiga, cansancio, incluso aversión, y no puede originar placer estético. Si el público se aleja de la literatura euskérica es porque los mismos escritores lo han ahuyentado con un euskara subjetivista, arbitrario, usado con un valor en palabras, frases e imágenes, completamente personal, que los lectores sólo llegan a adivinar tras grandes esfuerzos. Gran parte de la literatura del momento para Aitzol "es artificiosa, carece de naturalidad, de espontaneidad en la expresión, de viveza y lozanía" (Ariz,6,50-52,127-129). En su lugar se necesita una poesía escrita en un euskara vivo, popular y natural, con un estilo sencillo y espontáneo, comprensible por la mayor parte de los lectores (Ariz,5, 427-429; 6,141-143,459-461). Es lo que recomienda, por ejemplo, a J. Zaitegi:

> "Yo beza bertso leun, gozo, errezetara Zaitegik, orretarako gai dan ezkero.
> Mamia sakona, goi indarrez betea izan bedi; azala, ordea, adi-erreza, irakurri utsakin irakurleak ulertu lezakena. Orduantxe gogoa poztutzen zaigu, edertasuna, nekerik gabe, atxitzeak lilluratzen gaitu." (Ariz,3,84)

Por lo tanto, Aitzol ve necesario cambiar de rumbo, dejar el camino equivocado, "Bide txarra daramakigu olerkari eta idazle geienok. Oso bide txarra" (Ariz,5,429). Se requiere imprimir "un viraje profundo" a la producción literaria para que huyendo de lo artificioso, de lo amanerado y de un lenguaje de laboratorio, se busque lo natural, lo espontáneo y lo sencillo, condición imprescindible para edificar una literatura vasca (Ariz,6,127-129) (1).

Ante la poesía de Lizardi, Aitzol se siente incómodo. En sus juicios,el elogio y el aplauso alternan con la reserva y hasta con el reproche. De fino y trabajado criterio poético, Aitzol sabe distinguir la poesía de calidad. Su op-

---

(1) Sobre la necesidad de una literatura útil, popular, capaz de suscitar el interés, y escrita en un euskara sencillo, natural, no técnico, cf.,también, "Ibar", Genio y Lengua, Tolosa, Librería de Mocoroa Hermanos, 1935, pp. 38-53, 90-99, etc.

ción por la poesía popular, hecha en función de su proyecto cultural, no le impide reconocer el carácter renovador y el valor de la creación de poetas como Lauaxeta o Lizardi. De éste llegará incluso a decir que es "el poeta cumbre de la literatura vasca" y que con Etxepare y Arana-Goiri es uno de los tres renacentistas euskaldunes, jalones que señalan en la literatura euskérica el inicio de una época (Ariz, 3,131-132). Pero, si exceptuamos los artículos publicados con ocasión de la muerte del poeta, quizá por exigencias de las circunstancias, enteramente encomiásticos (Ariz,3,131-150; 5, 456-458), cuando escribe sobre él teniendo en cuenta el objetivo que en su proyecto debe perseguir la poesía, las alabanzas acaban convirtiéndose en reparos y críticas (Ariz,3,25-29,99-104; 5,298-300, etc.).

Respecto a la genuinidad vasca de la poesía lizardiana, Aitzol se muestra ambiguo y hasta se contradice. A veces asegura que el poeta escogió imágenes y realidades indígenas de la vida, del campo y del espíritu vascos, apropiadas para despertar la emoción artística en el alma euskaldun, y que en su escritura se ajustó al genio del euskara en su concepción formal y conceptual; quiso hacer no poesía en euskara, sino poesía neta y exclusivamente euskaldun (Ariz,3,28-29,144-146). Otras veces, sin embargo:

> "Ni aun el mismo "Lizardi", que tantos aciertos tuvo en su afán creador de abrir nuevos cauces al euskera literario y de injertarle veneros del vigor genuino de nuestro idioma, consiguió ni apreciar ni expresar la imaginativa y la inspiración euskaldun según exigía el genio privativo de la belleza racial." (Ariz,6,470; 3,101)

Su crítica se vuelve áspera cuando tacha a Lizardi de conceptuoso y difícil. En su opinión,éste es el principal defecto del poeta, quien, al forjar de modo excesivamente subjetivo el lenguaje, llega a engendrar confusión. Quitar roña al euskara y darle flexibilidad está bien, pero no es

conveniente hacerlo de golpe y se debe hacer con mesura. Al buscar la concisión y la elipsis, el verso se oscurece y se hace más difícil de entender para el lector. La idea que el poeta trata de comunicar queda en buena parte velada. Así, refiriéndose al poema "Arrats gorri", escribe:

> "Yantziz sotil bada, amest ipuiak badaramaki, "Lizardi"ren asmaketa geienak bezela alako illuntasun zerbait. Labur-minak, olerkiak eta idazlan geienak irakurlearentzako lausotu egiten zizkion." (Ariz,3,102,28-29,46; 5, 298-300; 6,55-57,141-143)

La postura de Lizardi ante la cuestión "escritura fácil"-"escritura difícil" se halla expuesta claramente en sus artículos "Bide berriak?... Bide guziak?...", "Bide ta bide-ondo", "Rumbos peligrosos" y "Gure bideko mugarriak", este último dirigido expresamente a Aitzol (Kaz,367-373,401-404). Supera los planteamientos dicotómicos estrechos y adopta como criterios fundamentales los de libertad, "Elertigaietan, ori da nik guzientzat eskatzen dedan askatasuna", y de pluralidad, "Gure baratzean mota guzietako landareak bear ditugu". Se deben admitir todos los estilos, tanto la jerga del bertsolari más vulgar, "bertsolari mordolloa", como el registro medianamente fácil del poeta algo esmerado, "olerkari garbi-antxekoa", o el más enrevesado del renovador inquieto, "berrizale biurria". En el camino que va desde la popularidad más radical hasta el verso más trabajado, son necesarios tanto el jalón, el modelo, Txirrita, el de Mujika, como el de Jauregi, e incluso, para contentar a algunos, otro aun más avanzado. Entre todos estos niveles, debe existir una ligazón o continuidad, con el fin de que se pueda configurar una escala gradualmente ascendente, disponible para todo aquel que trate de progresar en su tarea poética.

Lizardi no admite que se dirija la producción literaria como una orquesta, a golpe de batuta. El sentimiento artístico, la capacidad creadora no es para todos del mismo

color. Además de ser difícil la elección, no es aceptable que se establezca exclusivamente un único modelo o jalón para todos aquellos que recorren el camino de la poesía. Frente a quienes propugnan una única vía, él propone una "variedad simultánea de diversos estilos". Lizardi confiesa que, personalmente, es rabiosamente aficionado a lo fácil, "errez amorratua naiz", y que aprecia los trabajos de algunos escritores tradicionales. Reconoce, además, que, del mismo modo que la cantidad de masa ha de ser mayor que la de levadura, en el campo de la literatura euskérica, por ahora, son más necesarios, en número, escritores fáciles que escritores de lectura dificultosa. Pero él, por su parte, no se detiene en este nivel. En su práctica cultiva también lo nuevo y lo laborioso. Él nunca ha tratado de apartar a ningún escritor llano de su camino, y, en justa correspondencia, exige que se respete su derecho a seguir el suyo propio.

De hecho, en su obra literaria, Lizardi acomoda el registro de su escritura al género literario que está cultivando en cada caso concreto e, incluso dentro de él, se amolda al tema o al objetivo del texto. Lo afirma en sus planteamientos teóricos o programáticos (Kaz,76,139,210,360) y lo confirma en su práctica. Su teatro es más asequible que sus artículos y estos, a su vez, de más fácil comprensión que su poesía. Entre los artículos, los que integran el conjunto "Berriketak", dedicados a los lectores del ambiente rural, son de factura más sencilla y popular que otros, como los que abordan cuestiones literarias, construidos con un léxico y una elaboración discursiva más trabajada. En su poesía, poemas narrativos de verso corto, como XA, encierran menos dificultad, al menos en un nivel superficial, que otros, como AG o GU, de verso largo, articulados en torno a conceptos más abstractos o concebidos como un sondeo en la compleja interioridad del ser humano.

A tono con esta actitud de libertad y pluralidad creativa, Lizardi no insiste en que la finalidad de su poesía

sea la de contribuir al renacimiento de la lengua y de la cultura patrias. Su creación no está exenta de huellas reveladoras de la función renacentista de la poesía, pero no encontramos manifestaciones expresas de sujeción a unos objetivos extraliterarios o declaraciones de que escribe sus versos para cultivar el euskara o para salvar a su pueblo. Es consciente de que con su labor poética está colaborando al progreso de la lengua e imprime a algunos de sus poemas, IZ o "Euskal Pizkundea", por ejemplo, una clara función conativa. Está convencido de que para el avance del idioma se precisa acrecentar el número de escritores euskéricos y ve que para educar el gusto artístico del pueblo, entre otras actividades, es muy conveniente organizar veladas poéticas a base de obras asequibles al público medio. Pero no subraya que su propia poesía deba estar al servicio de objetivos políticos o culturales. Cuando reconoce que "el poeta es el hombre providencial en el resurgir y recobrarse de los pueblos" y en la forja de las lenguas y literaturas populares, o sostiene que "Olerkaria deritzan gizatxoro ori gabetanik, ezta ezagun izan ez erri-pizkunderik, ez-ta-erri-elerti-betetasunik " (Kaz, 305, 310), y menciona el caso de David, Homero, Virgilio, Dante, Camoens o Mistral, no está afirmando que la poesía deba servir o supeditarse a ese renacimiento, sino que,de hecho,ciertos poetas han desempeñado en él un papel dinámico y privilegiado. Así mismo, cuando recomienda a Lauaxeta "seguir navegando poéticamente en bien de la patria", lo que hace es constatar que efectivamente su poesía es provechosa para el renacimiento nacional (Kaz,350).

Otra cuestión diferente es que, concretamente, en Euskal Herria, exista ya la posibilidad de un poeta insigne, superior, al modo de un Dante o un Homero, "olerkari gurena", o la conveniencia de un poema cimero, un poema nacional, "olerki garaia",capaces de elevar y encumbrar al euskara y a la poesía euskérica. Sobre el primer punto (Kaz,310-311), Lizardi no cree que haya aparecido ya ese poeta salvador. Los

genios poéticos no brotan improvisadamente, sin más ni más, sino que son el fruto maduro de generaciones de poetas menores y de ambientes literarios, culturales, adecuados. "Ta gu, euskoak, ete-gaude olerkari gurena eldu-giroan? Ezetz uste det". Pero, a pesar de su realismo, no es totalmente escéptico, pues confía en que el momento apropiado llegará y aparecerá ese poeta eminente esperado. Para ello es preciso suscitar un clima poético favorable, estimular a los poetas existentes y tomar en cuenta su labor. Entre todos se debe configurar una poesía vigorosa, una poesía tal como corresponde a la nueva patria por construir.

Lizardi no se opone al poema cumbre, a esa obra que, en el proyecto de Aitzol, debe recoger y plasmar el alma, el modo de vida, la tradición esencial vasca. Según hemos visto en el poema EU, lo desea vivamente, **nik gogo dudan bezin gartsuki**, pero, a la vez, lo considera insuficiente. Más que negarlo o criticarlo de modo destructivo, lo que hace es poner al descubierto sus carencias. Un poema centrado exclusivamente en el mundo genuino vasco del caserío, elaborado según el euskara propio del entorno rural, no es que sea inservible, pero no basta para un renacimiento cultural amplio, sólido y moderno. Lizardi apoya la idea. Más aun, él mismo actúa de intermediario. Orixe se ofrece dispuesto a componer el poema. Lizardi, en carta que le dirige con fecha del 19-X-1930, le comunica que ha presentado su ofrecimiento a Aitzol y a la asociación "Euskaltzaleak", promotores y primeros interesados en el proyecto:

> "Baña enaiz geldirik egon. Zure asmoa oso bidezko dirudida. Ederra litzake gero lau urteren buruan euskerak zuk an diozun guztia eukitzea! Zurea artu ta bereala Ariztimuñorengana jo nun, ark nola artzen zuen ikusi naiz. Badakizu gure lanak orrek darabiltzala: gañera nik badakit euskal-poema asmo orizenbateraño duan gogoko. Oso ongi artu zizun. Orain-oraingoz "Euskaltzaleak" bera, laguntza bereizik gabe, elitzakela gauza orretarako, baña gure eskuetan dagoala bear

> dana billatzea, erantzun-bear guztia gure gain artuz. Bion artean, bada, "estudiatuko" degu arlo ori, ta zerbait elduz-geroz batzarrera eramango. Jainkoak lagunduko aal-digu ta zabalduko aal-dizkie begiak euskaltzale onei!"

Ya en diciembre del mismo año, (Kaz,321-322), Lizardi afirma que Orixe es el único capaz de producir "una obra de este género". Año y medio después, compuestos ya los dos primeros capítulos del poema, Lizardi, en una charla dada por la radio, anuncia la buena noticia de que, por fin, "Euskaltzaleak" ha encontrado el poeta que se requería para la construcción de una gran obra poética en la que se verá al pueblo vasco tal como es. Elogia las cualidades y capacidades de Orixe, esboza las líneas maestras de la obra en ejecución y pide ayuda económica para su continuación, "Euskerak egundo ezagutu ez bezelako ederlana egiten ari dezute" (1).

Estas manifestaciones de adhesión, en las que sin duda influye la amistad existente entre ambos poetas, no impiden que Lizardi, insistimos, sin menospreciar o rechazar el poema, proclame la necesidad de que el euskara, saliendo del ámbito campestre, se capacite para expresar toda otra realidad. Si Aitzol busca que los poetas, al modo de Mistral, buceen con cariño en el espíritu del pueblo y se encierren en sus aldeas para mejor conocerlo, y Orixe, siguiendo estas orientaciones, se recluye en Orexa para la confección de Euskaldunak, Lizardi trata de que la lengua viaje por caminos y mundos desconocidos. El poema EU es el mejor exponente de este deseo. La idea de que el euskara debe habilitarse para todas las tareas de la vida moderna se incluye también, con frecuencia, en sus artículos en prosa (Kaz,265,277,350-352, 404).

---

(1) Información aparecida en el periódico El Día, 10-III-1932, p. 10.

2.- LA TRADICIÓN POÉTICA EUSKÉRICA

2.1. EL TEMA DE LA VIDA Y LA MUERTE

La cuestión de la vida y la muerte ha sido, es y será siempre una cuestión esencial y universal, por lo que nada tiene de extraño que la poesía euskérica, en su conjunto, la haya abordado y la aborde con relativa asiduidad.

El tratamiento dado por Lizardi al tema de la vida y de la muerte del ser humano ni rompe ni se identifica totalmente con el adoptado por la tradición poética precedente. A la vez que mantiene elementos pertenecientes al modo en que dicha tradición o serie poética afronta habitualmente la problemática, arrincona varios aspectos caducos e introduce levemente perspectivas nuevas que, dentro de la generación de 1930 y en referencia a la poesía anterior a 1932, Lauaxeta inserta con mayor resolución.

2.1.1. Las primeras aproximaciones poéticas al hecho de la muerte humana se efectúan desde enfoques casi exclusivamente nocturnos, negativos, y en el marco del tema religioso. En los siglos XVI y XVII, tanto B. Etxepare como J. Etxeberri Ziburukoa y B. Gasteluçar, cuando se refieren a la muerte lo hacen al hablar de Dios, del fin último del hombre, de los deberes del cristiano y del juicio final, es decir, en composiciones marcadas por una neta finalidad didáctico religiosa.

En la caracterización de la muerte subrayan los aspectos apocalípticos, espantosos y decisivos, utilizando ex-

presiones, a menudo comparaciones, apropiadas. Morir consiste en perder la vida, en la separación del alma y el cuerpo, "Herioan aditzen da biziaren galtzea / eta gorputz eta arimak elkhar bortxaz uztea" (EZib,Man,151). El cuerpo pasa a ser alimento de culebras y gusanos, materia hedionda, polvo al final; el alma vuela al aire y, en terrible viaje, va por donde puede. La muerte es consecuencia del pecado y su finalidad no es otra que la de castigar al hombre por su desagradecimiento y ofensa a Dios. Ella es la encargada de reunir a los humanos para el juicio final, acontecimiento solemne y tremendo en el que cada uno recibirá rigurosamente de Dios, Juez soberano, el castigo o premio correspondiente.

La muerte se presenta como verdugo, como hecho terrible, inevitable e inesperado. Espantosa y cruel, asusta y pone los pelos de punta. Va a la caza del hombre sin descanso, le sigue desde pequeño como si fuera su sombra, "bainan ondotik darraio hala nola itzala" (EZib,Man,157), y captura a todos, sean pequeños o grandes, jóvenes o viejos, pobres o poderosos, plebeyos o reyes. No existe defensa ni lugar seguro frente a la muerte; es imposible escapar ya que vamos a ella como la ola a la costa, "Haren gana darauntsagu nola uhinak kostara" (EZib,Man,157). Todos hemos de morir necesariamente, pero no conocemos la hora, el momento, "hek bezala hil behar dük eta ez iakin orduia" (Etx,17), "Segur diagu Herioa, / Bañan ez haren orena" (Gast,151).

Estos poetas prestan mayor atención, dan mayor cabida, en sus versos al miedo, al castigo, al infierno, a la condena eterna y espantosa, que al premio, al paraíso. Tan es así, que el mismo Etxeberri, en el último capítulo de la segunda parte del primer libro de su Manual Devotionezcoa reconoce:

"Huneraino ibili naiz bethi tristezietan
noizbat bedere sar nadin alegerantzietan."
(EZib,Man,411)

En la también escasa producción poética del siglo XVIII y umbrales del XIX, el tema de la muerte aparece de nuevo tratado en poesías de contenido religioso que continúa siendo el dominante. El enfoque, sin embargo, ha experimentado algunas variaciones. Comprobamos que en la poesía religiosa de escritores como J. Lizarraga o S. Monho, y en menor medida en la de A. Cardaberaz, más inclinado a subrayar los aspectos nocturnos, el entorno apocalíptico y tremendista se ha atenuado o contrarrestado notablemente. Se subrayan rasgos como la inexorabilidad de la muerte y la imposibilidad de preverla, el daño originado por el pecado mortal, o el castigo eterno del infierno, pero, por otro lado, también, y no en menor medida, basándose en fuentes bíblicas y en una teología más rica y genuina, se pone el acento en la felicidad eterna del paraíso, en la confianza en Dios y en la salvación ofrecida por Jesucristo. Se insiste en la vanidad de las realidades de este mundo, a la vez que del hecho de la muerte se extraen consecuencias de tipo moral, actitudes a adoptar en esta vida terrenal.

La muerte sigue siendo vista como tinieblas de la noche eterna, "Geldi ez gaiten betiko / Gauaren illunbean" (Mon,104), que llegará cuando menos se espera, "Eriotza / etorrico da issillic / noiz eztaquidan orduan" (Card,258). Todos, sin exclusión, debemos descender a la tumba, y el juicio, tanto el particular como el final general, será terrible. Sin embargo, en lugar de centrarse casi exclusivamente en estos u otros aspectos similares, a la par que se recuerdan las penas y sufrimientos del infierno destinados al pecador, se hace hincapié, con cierta extensión, en el paraíso y en la gloria que el cristiano hallará en él. En Monho, títulos como "Bekathorearen zortea", "Azken jujamendua" o "Ifernuaz eta hango penez", se complementan y equilibran con otros como "Justuaren fidantza umilla", " Justuen bozkarioa", "Dohatsu egiazkoak" o "Zerurako hats-gorapenak". En esta última canción religiosa el poeta afirma, en actitud diurna, que el cielo es su verdadera patria, y confiesa su deseo de volar

hacia ese lugar en donde ha de emborracharse de alegría en la fuente de la felicidad, "Ni zerurat / Lehia handiagoak/ beti narama", "Nork emanen dauzkit hegalak / Airatzeko? ", "Ene desirak zeruraino / Altxa detzan / Bihotzen Kreatzailea / Dut otoitztuko" (Mon,86-89). En esta línea, Lizarraga, en coplas que rezuman afecto tierno al Jesús de su fe, proclama su confianza en él a la hora de la muerte,

"Erioaren ilumbéan
banindégo sarturíc,
Jesus, orrén egal-péan
eztút gaitzen beldurric." (Liz,149)

y espera que gracias al sacrificio de su salvador, "Nic merexinúen / pena quitto biz orgátic" (Liz,133).

Paralelamente a este anhelo del cielo, se infravalora y desprecia la vida de esta tierra. La única y verdadera felicidad se halla en el paraíso y al poeta no le atrae la realidad de este mundo. El poder, las riquezas y los honores adquiridos en esta vida no valen para nada, hay que despreciarlos, "Desprecioaz mundu zoroa / etsaia oracioaz" (Card, 148), y acaban en el sepulcro, "Arri batec / seculaco estaltcen du / icenic dan andiena" (Card,259). Consecuentemente, la muerte es vista como paso a otra vida, hasta el punto de que el buen cristiano desea morir, abandonar este mundo, salir de este destierro, "Ilkitzeko, / Desterru triste huntarik / Lehen bai lehen" (Mon,88), para llegar al cielo:

"Bozik nca partitzerat
Mundu triste huntarik
Jesusekin juntatzerat
Noala pentsaturik." (Mon,82)

"O banégo munduráco
ilic emén ta orciríc
alá obéqui ceruráco
nindegóque viciríc." (Liz,154)

La consecuencia moral es clara: hay que abandonar el pecado, cambiar de vida y aprovechar el tiempo sabiamente, utilizarlo para ganar el cielo. El tiempo es un don precioso, "Dohain preziatua" (Mon,102), tiene un valor inestimable. La vida se va como un sueño, "Vicitza dá labúrr; / eriótza dá segúrr" (Liz,132), el tiempo pasa como el rayo y durante él debemos hacer obras buenas y no lo que luego nos pueda pesar, "cerren ill ezqueroco negarrac / ecer balioco eztizu" (Card, 259). Lo que cuenta es el presente, pues el pasado ya no volverá y el futuro no está en nuestras manos. La visión del tiempo es, por lo tanto,religioso-moral; su valor se halla en función no de esta vida, sino de la otra trascendental.

2.1.2. En la poesía creada bien en los certámenes, bien en el entorno o en el período correspondiente a los "Lore-Jokoak" de la segunda mitad del siglo XIX, observamos que el tema de la muerte ya no se desarrolla exclusivamente, como hasta aquí había sido lo habitual, dentro de un marco religioso, sino que también aparece tratado por sí mismo, en poemas aislados u ocasionales, en versos de corte narrativo, descriptivo o reflexivo conceptual, bajo un tono predominantemente elegíaco. Con todo, el hecho de que en estos poemas el planteamiento inicial y básico no sea el religioso, no significa que dicho componente quede excluido; en la mayoría de ellos, la solución final al problema reposa en una visión cristiana de la muerte.

Siguen mitigándose los aspectos espantosos e imponentes de la muerte y del juicio final, pero aún se mantienen con vigor varios de los matices nocturnos señalados anteriormente. Así, E. M. Azkue recuerda que el hombre es polvo, "Gazteric il, nai ume, / Nai eldu zartzara / Autsa zara, eta auts / Biurtuco zara" (Azk,273), que en vano se esfuerza en

alargar la vida, "Ez da iñor gueldituco / Munduan ill baric" (Azk,273). F. Arrese Beitia, en composiciones como "Eriotzea" y "Agur, ume", ve a la muerte como el final de todo, "¡Eriotzea! eriotzea! danen azkena" (ArrB,172), como

"¡O! ze gogor ta ze otso-biotz, Eriotzea!" (ArrB,171)

"¡Agura zital, arriak baño arriagoa!" (ArrB,171)

como monstruo marino que roba y devora a los seres queridos, mal que marchita el cuerpo y lo vuelve más frío, más blanco y rígido que el mármol. Vamos hacia la muerte inexorablemente, nadie puede librarse de caer en sus redes, "Eriotzeak, irunsten gaitu danak bardiñ" (ArrB,172), y esta marcha imparable se figura por medio de comparaciones ya tradicionales:

"Mendietako errekatxorik ez da gelditzen
Itxasoaren kolkoan sartu arteraño" (ArrB,172)

"Arriak beruntz egiten dabe garayetatik,
lurrunak doaz sakonetatik zerurantza" (ArrB,172)

"Erripa nola doha menditik behera" (Elis,179)

Los poetas, o poetas bertsolaris, de esta etapa, pasan de tratar la muerte desde el ángulo puramente religioso a presentarla e insertarla en acontecimientos de tipo personal,reales o ficticios. La muerte ya no es vista solamente como un hecho universal, general, al que todos los humanos hemos de someternos, sino que a menudo se concreta en historias o referencias de muertes individuales, en las que unos seres determinados pierden la vida y otros sufren las consecuencias dolorosas de esa pérdida. Así, en composiciones como "Agur, ume", "Neure ama maite zanari", "Anjela" (ArrB,160-170), "Gazte hiltzera dohana" (Elis,179-180), "Iltzera dohan haur baten auhenak" de A. Etxeberri (EGIPV,I,445-446), "Amaxo" de Zaldubi (EGIPV,II,158-159), etc.

Los aspectos tremendos, los contenidos teológicos, son sustituidos progresivamente por elementos reflexivos, narrativos y dialogales, acompañados frecuentemente de registros elegíacos. Ante la muerte se adoptan actitudes sentimentales, unas veces grandilocuentes, otras de tonos excesivamente afectados y hasta blandengues, en las que entre admiraciones, exclamaciones e interrogaciones, abundan las lágrimas, las quejas dolorosas y las consideraciones resignadas. La ausencia de apoyo teológico no impide que se insista con reiteración en la vanidad de esta vida y en las excelencias del cielo. La vida de este mundo tiene escaso valor, "Ezta lüze mündü huntako bizia" (Etch,652), y es nada en comparación con la otra, "Gure emengo biziera da bestearekiko utsa" (J.I.Uranga, MEOE,379). El cuerpo desaparece, se hace polvo, es tan inconsistente como la sombra que no deja señal por donde pasa, como el humo que se deshace en el aire, como la vela que se apaga al más leve soplo, como la estela del barco que se difumina en el mar (ArrB,170). Nuestras ilusiones se desvanecen, "Jela gogorra oi dan bezela aire epelakin urtu" (J.I.Uranga,MEOE,379), y una vez de morir nadie, o casi nadie, se acuerda de nosotros, "Lur onetatik irago eta ¡bai! aztu zan!" (ArrB,171), "Nor othe da munduan nitaz orhoituko?/ Nere ehortz-lekhura nor da hurbilduko?" (Elis,180).

Continuando con la actitud abierta en la etapa anterior, aquí tambien se manifiesta el deseo de liberarse de la vida de esta tierra, la falta de miedo ante la muerte, pues es el camino para alcanzar la felicidad del cielo:

"Ez! ez! ez nau izitzen ez ni Erioak
Laister khen dezadala bizia Jainkoak"(Elis,179)

"Ez nuke bada minik lurraren uzteaz,
ene amets ederren, amets ikusteaz" (A.Etxeberri, EGIPV,I,446)

"Zuri, zuri bai, alabatxoa, entzun neutzun bai,
"Osatu baño zerura joan dot nayago"" (ArrB,162)

"¿Zelan ez dot nik egau emendik oraiñago baña
Alako erri betikora?" (ArrB,173)

La imagen de la subida, del vuelo, de la transformación en ser angelical, acompaña a la muerte del justo que pone su esperanza en el cielo y confía en obtener allí una vida mejor,

"Bizi obea artute arren egin jat ill" (ArrB,162)

"- Bizi huntaz bertzerik, haurra, guretako
badagoka hoberik, eta sekulako" (Zaldubi,EGIPV, II,159)

"Zeruratzearekin, aingeru naiteke" (A.Etxeberri, EGIPV,I,446)

El tiempo transcurrido en esta tierra sigue viéndose como la oportunidad para convertirse, renunciar al pecado y realizar buenas obras, "Denbora juanez geroz eztate profeitü" (Etch,652), y así lograr la salvación eterna. Por lo tanto,

"Gitian ümilia,
Denboraz balia,
Eternitatiaz
Ohartzen bagira,
Pharadüsüko borthak zabaltüren dira."(Etch,656)

2.1.3. Esta es la situación contextual que, esquemáticamente esbozada, precede a la poesía de las primeras décadas del siglo XX y, dentro de ella, a la más directamente vinculada a la generación de 1930. De señalar un rasgo que distinga, con respecto a la etapa anterior, el tratamiento que da esta poesía a la muerte, subrayamos el hecho de que, manteni-

da como dominante la tradicional visión nocturna, su rasgo más destacado es el contraste entre esta vida de aquí abajo y la del cielo. Más que ahondar en la negrura y crueldad de la muerte, matiz que no falta, "Bañan eriotza / zital, ergel, otza, / lendabizi bear da zerura joateko" (Zubimendi, EOl,II, 42), ahora cobra primacía el aspecto, ya desarrollado en el siglo anterior, de la vanidad de la vida terrenal. La atención del poeta al referirse a la muerte, se centra en el sentido negativo de la realidad de este mundo.

Con un lenguaje poético en general, tópico, débil, falto de originalidad y en forma de consideraciones reflexivas, conservando con frecuencia el registro elegíaco excesivamente lloroso, el poeta ve la muerte como liberación del vacío y miseria de esta tierra. Sin fe, la vida de aquí abajo es una negra noche, "Bizitza onen / Gau baltza / Niri argitu" (ArG,2417), las realidades de este mundo son pura mentira y las alegrías pasan rápidamente:

"¡Tira! Badakit orain zer dan mundua,
Guzurrezko atsegiñez ondo apaindua.
Poz guzurtiak
Dira bere poz danak ¡Ai! guzurregaz
Datoz, ta etorri-orduko, igesi ta egaz
Doaz guztiak." (Zam,43)

El hombre no es más que un mero gusano delante de la grandeza del Señor, "Zer da gizona ar uts bat baño / Jaun aundiaren aurrian?" (J.Elzo,MEOE,811); su cuerpo es malo, polvo, y se halla aprisionado hasta que la muerte lo libere:

"Ludi-estuntzak anitz gogorki
Bean daukate lotua...
Eriotzak asketu arte
Ez da egatuko gaxua." (J.Elzo,MEOE,811)

Por ello, el poeta, en su espíritu, ansía huir de este mundo, "Dakigulako ludi ontarako / Gizona egiña ez dala" (J.Elzo,MEOE,810), y recomienda no ser demasiado feliz, no alegrarse en exceso, "Geiegi ez poztu; laxter or dezu, / Pozaren urren, miñ otza" (J.Elzo,MEOE,808), no salir de la inocencia que es fruto de la ignorancia, "Etzaite esnatu, etzaite jetxi bizitzera" (J.Elzo,MEOE,807). Junto a la felicidad está el dolor, junto a la vida la muerte, "¡Bizitzari musuka/ eriotz miña...!" (Jaur,44).

El poeta va todas las tardes alegre al cementerio y en algún momento, aunque él en sus versos utilice un tono sensiblero, llega a pedir que no se llore tras su muerte, ni tras la muerte de la muchacha inocente, "Zeruan dago... Ez egin negar, / irakurlea" (Jaur,37). La muerte vista como reencuentro con los seres queridos en el cielo es un acontecimiento satisfactorio y deseado,

"Ama maitea!
¿Zetako,
Zeu ilda gero,
Neu bizi?
(...)
¡Eriotzaren
Gozoa!" (ArG,2415-2416)

"Jaunari eskatzen diot, arren ta arren,
Amaganatutzeko ni lenbailen..."(J.Elzo,MEOE, 812)

La vida de este mundo se tiene en poca estima, pero la vida del cielo, por el contrario, es la verdadera patria, según los ya mencionados versos de Arana-Goiri:

"Eder-ederra zara,
Geure Aberrija,
ta edertasun ori
Geuretzat egin da.

"Ezaindu gura ba-zau
Erbesteren batek,
Jaso Goiko iturrirantz
Zeure begi orrek." (ArG,2411)

El espíritu está hecho para lo alto y no quiere permanecer en la tierra. La felicidad se encuentra arriba, no abajo, "Gorantz begira! gorantz begira! / Goian bizi da zoruna" (J.Elzo, MEOE,808), "Emen il arren, gero bizia, / An goian dala badakit" (J.Elzo, MEOE,804), y se obtiene al marchar al cielo, "Alde egin zendun emendik. / ¡Zer zori ona!" (1).

Entre otros muchos, K. Sagarzazu y G. Manterola resumen claramente la actitud de estos poetas y la suya propia:

"Beraz... zinestu dezagun
emen lurrean ez dala
zorunik, zeruan baizik..." (2)

"Gentza lortu nai bozu yaso gora begiok;
zorundun izateko ara or bidea:
Ez biotzik esarri ludiko gauzari ta
arduraz zaindu beti Yaungoiko-Legea."(Mant,31)

2.1.4 Cotejada con esta tradición, la poesía de Lizardi sobre la vida y la muerte del ser humano únicamente presenta rasgos de carácter tremendo o sobrecogedor en el poema YA, **"Lor-atsekabe larriak", "Beldurrez ninduzun", "tximist'-ortzirien yabe zu zeundela goian", "oñaztarri larria", "izu-izuan", "Etzenidan (...) eguzkia yaurti!"**, composición primeriza, no sobre la muerte, sino sobre el pecado, en la que al final se concluye con una reafirmación positiva de la misericordia di-

(1) P.Etxeberria, "Ortzia saritzat" in Euskal-Esnalea, 221, IV-1922, p.87.

(2) K. Sagarzazu, "Emen, lurrean, ezer ez" in Euskal-Esnalea, 294, IV-1928, pp. 95-97.

vina. Fuera de él nada hay de juicio final, de castigo eterno, de infierno, de espanto o de simple temor. No recala en los aspectos tópicos de la muerte como inexorable e imprevisible, ni en el lugar común de que todos hemos de morir y nadie puede librarse de ella. Tampoco hallamos aspectos que ronden lo deforme o repulsivo, como pueden ser referencias a la corrupción del cuerpo, a la tumba o al olvido en que queda el difunto tras ser enterrado; al no aludir a la muerte como entidad en sí, si exceptuamos la mención recogida en el poema IZ, **erio / atzapar itsusia / luzatzen erio**, faltan expresiones que la califiquen con rasgos negativos como el de crueldad, negrura o voracidad. Con todo, sí aparecen detalles de carácter sombrío y doloroso, especialmente en los poemas OT y BI. Los hemos recogido ya al tratar el tema y no volvemos sobre ellos; simplemente recordamos que en las raíces de esa nocturnidad se insertan elementos luminosos que invierten su sentido, como son la sonrisa de la persona muerta o el recuerdo presente en el corazón de los vivos.

En la línea desarrollada por la poesía de la segunda mitad del XIX y mantenida por su generación, aunque la visión cristiana está presente en sus poesías, éstas no son en sí de contenido religioso, sino que parten de acontecimientos dolorosos personales a los que al final se ofrece una salida esperanzadora apoyada en la fe. Las consideraciones de carácter reflexivo-moral se hallan reducidas al mínimo, mientras cobran importancia la expresión de sentimientos sinceros y recios, la formulación de apóstrofes afectivos a la persona difunta o infortunada, y la representación poética selecta y artística de los hechos.

En sus poemas hay huellas del carácter dualista de la poesía inmediata a él y de la perteneciente a su generación: vanidad de las realidades de esta tierra en contraste con las excelencias de las del cielo. Dicha oposición, sin embargo, no es tan radical como la manifestada habitualmente en la serie o tradición poética; Lizardi no insiste tanto en

la vaciedad de la vida de aquí abajo. Las señales de menosprecio o desestima que hallamos en ME, **beeko txikerkerion / azkaia ba'legok (...) negar-aran beltz oni / kendu nazakiok!**, o las expresiones que en BI definen la vida como una cadena de alegrías y sufrimientos, no significan una valoración pesimista total de esta existencia, no se refieren a una eventual mentira o inutilidad constitutiva de este mundo, sino que, más bien, constatan y subrayan la presencia en él de mezquindad y dolor.

En otros poemas y, sobre todo, en los pertenecientes a las dos etapas posteriores, encontramos señales y afirmaciones de aprecio y adhesión a la vida y a sus aspectos positivos. Baste recordar el sentido lúdico y gozoso del poema OI, la satisfacción y el júbilo experimentados al contacto con la naturaleza, el deseo de recuperar los años felices pasados, **nork lekuskez, ikusi, / urte urdin igesak!** (BI), la esperanza de volver a disfrutar todavía de la sombra del bosque, la rotunda afirmación **ederra baita bizia!** (ON), etc.

Lo que sí ha quedado claro es que para Lizardi la vida sin oscuridad y sufrimiento, la vida en plenitud, sólo puede alcanzarse en el cielo. Es allí, no aquí, donde se halla la verdadera y eterna luz, **Argi-Aberrian** (AG), **ezin-itzal-Argiruntz** (BI), En esto, así como en el recurso a las escenas en que los ángeles bajan a la cuna del niño y éste se transforma en uno de ellos para ascender en su compañía al paraíso, el poeta se sitúa dentro de la tradición. Pero aunque Lizardi estima por encima de todo la vida superior del cielo, no hay en él un deseo claro y definitivo de abandonar esta tierra. Si en poemas como ME y ZE leemos **negar-aran beltz oni / kendu nazakiok!** (ME), **ai nere poza, zeru-gainkia / ikustera aal-ba-ningoke!...** (ZE), en XA el grito del poeta **Ez il, ez, / arren, txikia!**, es totalmente sincero. En ningún momento vemos que el "yo" poético quiera morir para unirse con su hijo o su abuela en el más allá; marchará de este mundo solamente cuando le llamen, **dei nezatenean** (BI), y mien-

tras tanto asumirá su condición de ser terrestre, vivirá y se definirá como tal, **etsitako lurtarroi... / pakea!** (XA). Lizardi arranca de la línea tradicional, pero a medida que avanza en su maduración personal, social y política, al descubrir la realidad sorpresiva de la naturaleza, participar activamente en la tarea en favor de su patria y, sobre todo, de su lengua, y percatarse de sus posibilidades literarias, se va afianzando progresivamente en esta vida. Se mueve entre el deseo y la esperanza de vivir allí, y la necesidad y el valor de vivir aquí.

Son Lizardi y, sobre todo, Lauaxeta los poetas que exponen poéticamente la urgencia y vocación vital de esta generación comprometida en una labor de renacimiento socio-cultural. La muerte se halla intensamente presente en la producción poética de Lauaxeta, sobre todo en los desenlaces dramáticos y sorpresivos, marcados por un oscuro destino, de algunos poemas de Arrats-beran. Su postura ante esta vida oscila también entre la apreciación negativa y el ansia de gozar de ella. Menosprecia la vida de este mundo en versos como:

"Mundu au ametsa, - esan daust, - zorakerija"
(Laux,68)

"Zerutar egak ditu maitasun zaliak;
lurrera baxen sarri so-dagi ortzira"(Laux,61)

"Lorarik etzan iñon arantzatxu barik"(Laux,89)

"Gaur loraz daguana bijar baita legor"(Laux,
105)

Pero el hambre de vida domina en Bide-Barrijak, y en Arrats-beran la alegría de vivir, el epicureísmo, es una de las características claves de la obra. En el horizonte aparece fatalmente la muerte , pero el poeta ama más la inmortalidad:

"Neure egunen gezija ilkorrari dago,
ezilkortasun-otsa baitot maitiago.

Zertako erijotza?
Itun diranentzat
atseden-toki, baña ez bixitz-zaleentzat."
(Laux,105)

El "yo" de Lauaxeta busca gozar el instante, "Liparra gozartu, ilkorrak ba gara" (Laux,79), saborear la miel de las rosas, "gozartu dagigun larrosen eztija" (Laux,79), inmortalizar los instantes de felicidad, "- Zorijon aldijak zeben bijotzetan / ezilkortu,arren" (Laux,79). El joven enfermo, "gaste gexua", no quiere morir, "¡Oraindik eztot il-gura, bixitzau yatan leguna" (Laux,55), y antes de morir quiere disfrutar de las bondades de este mundo. Con exclamaciones de corte unamuniano, "beti Ixan nai neuke" (Laux,105), "eztot deuseztu-nai" (Laux,106), busca una inmortalidad ligada al deseo de Dios y preparada en esta vida por medio del bien obrar, "onoimen bitartez", "maitetasun-bidez" (Laux,107).

El progresivo amor a la vida y la ausencia de tonos grandilocuentes y llorosos son, entre otros, dos rasgos que definen el tratamiento de la vida y la muerte en Biotz-begietan en relación a la tradición. Hay énfasis y llanto en XA y BI, pero son sinceros, serenamente contenidos y libres de exageración. Expresiones de ZE y XA, que para unos deben ser leídas como simples muestras de ternura, para otros pueden parecer excesivamente sensibleras. Nada de ello hay en BI, el poema más original de esta fase por su configuración poética, tanto en el nivel temático-simbólico como en el rítmico, léxico y comunicativo.

2.2. EL TRATAMIENTO DE LA NATURALEZA

2.2.1. La naturaleza, como constituyente poético, aparece con frecuencia en la poesía propiamente oral popular. Así, es fuente de numerosas imágenes, sobre todo amorosas, "lili eder bat", "uso zuri eder bat", "izar ederra", "arrosa ederra", etc.; interviene en la composición de la primera parte de la copla, como en "Haltzak eztü bihotzik / ez gaztanberak hezürrik", o en "Au aizearen epela! / Airean dabil orbela..."; señala imaginariamente referencias temporales, "Mila urte igarota / ura bere bidean", "Argi-izarrak irten dau / zeruan goian ostantzean", etc., o enmarca, a menudo con matiz misterioso, las acciones narradas, "Elorri xuriaren azpian anderea lokartu", "ipharra ala negua denez jakitera", "Zur'alaba gaixoa uhinak darabila", etc. Con todo, aquí nos centramos en la poesía, llamémosla así, escrita o culta.

En los poetas de los siglos XVI y XVII, como Etxepare, Etxeberri Ziburukoa y Oihenart, la naturaleza no alcanza el nivel de tema poético. No hay poema que tenga por objeto o sujeto central a la naturaleza ni la utilice como marco, situación ambiental, o la incluya como descripción paisajística. Es un componente enteramente secundario al servicio de los dos temas dominantes, el religioso y el amoroso. Únicamente aparece como motivo local, ocasional, y su inserción gira en torno a tres campos o funciones: coordenadas temporales, elementos cosmológicos, sobre todo inanimados, mencionados en sí mismos, y entidades varias recogidas para la construcción de imágenes.

Además de los aspectos temporales ya considerados en el apartado anterior, imposibilidad de prever la muerte y conveniencia de aprovechar esta vida para la salvación eterna, la referencia temporal más reiterada es la de la "maña-

na"-"tarde" o la del "día"-"noche", como partes que completan el día entero, para expresar así la totalidad temporal, el "siempre" en plenitud. En el plano religioso se dice, por ejemplo, que se debe tener presente a Dios mañana y tarde, "goiz et'arrats orhituki haren izena laudatu" (Etx,15), y las fórmulas concretas de oración están adecuadas y distribuidas según los diferentes momentos del día, mañana, mediodía, tarde y noche. El tiempo, para el poeta sumido en trance amoroso, se convierte en fuente de gozo o de sufrimiento, según se halle junto a la amada o se vea rechazado por ella. La inclusión de las coordenadas "gaoaz eta egunaz", significando "en todo momento", contribuye a acrecentar unas veces el placer y otras el dolor, "gaoaz eta egunaz ere badu plazer handia" (Etx,127), "gaoaz eta egunaz ere gaizki nizi penatzen" (Etx, 145), "Gauik, egunik, / eztinat hunik, / hireki ezpaniz, Argia" (Oih,137), "gau et' egun gor batek / naduk' arrenkuratan" (Oih,160). Si en lo religioso la oración es la ocupación de los distintos momentos del día, en la poesía profana de Oihenart el amor ocupa todas las horas,

"Argitzean, eguerditan
arratsean natzano,
gaua goizak ordaritan
biharamunt dazano
zuri huts, et' ez bertzeri
darraik' ene gogoa" (Oih,212)

Junto a las coordenadas del día y la noche no falta la mención de las estaciones. En Etxeberri, el invierno es signo de lo negativo y el verano de lo positivo, "Zuretzat ezta izanen / negurik nihoiz ere, / aitzitik denbora eder / eta uda bethiere" (EZib,Noel,111), y en Oihenart, el paso de las estaciones expresa el largo tiempo que transcurre sin alcanzar el amor ,

"Geroz oihana lilitu da
bait' ar' orstatu lauretan

ud' ere negu, negi' uda
gerthatu da haimberzetan." (Oih,128)

Las entidades cosmológicas, y nos referimos en particular a los astros y elementos fundamentales, se mencionan sobre todo en relación con realidades religiosas. El cielo y la tierra vienen a ser el compendio de todo y en su fórmula se resume el mundo o universo creado entero, "zeru lurrak zeren tutzun pena gabe moldatu" (EZib,Man,67). A veces se especifican o complementan con el mar, el sol, la luna, las estrellas, el fuego, el agua, el aire, los montes, las tormentas, etc. En general, el poeta los cita para confirmar el poder y la bondad de Dios que ha creado y mantiene todo en sus manos, "zeruia, lurra, itxasoa dadutzala eskuian" (Etx,33), disponiéndolo para beneficio del hombre. También aparecen en el contexto del juicio final, como entidades que experimentan cambios sorprendentes, sufren espanto como el resto de la creación, "zeru eta lur guzia daude ikharaturik" (Etx,51), y participan con gozo en el nacimiento y resurrección de Jesucristo,

"Argizagiak dire
bozkarioz dantzatzen,
(...)
Arrañak ere iauzi
ziren paguz urean,
abreak basoan eta
egaztiñak airean." (EZib,Noel,54)

Como en etapas posteriores, la naturaleza es también en estos poetas fuente de imágenes literarias. Más escasas en Etxepare que en Etxeberri y Oihenart, en estos se presentan sobre todo en forma de símil. A veces corresponden al mundo rural, "Ogirik eztakusat biltzen hazi erein gaberik" (Etx,13), "Nola pikatzen baititu segak belhar ferdeak, / hala azpiratzen dituk puxant eta probeak" (EZib,Man,159); otras al

pastoril, "Artzain orok biltzen ditu ardiak arratsaldian" (Etx,39), o al del mar, "Edo ezperen Eliza duk untzi berreguindua" (EZib,Man,119). En ocasiones pertenecen a la naturaleza en sí misma, en su estado propio y original, "hortzak, lepo, bulharra / elhurra bezain xuri" (Oih,167), "nola baratze lantzekoan / jirofleiak, uda beroan, / ur-peituz lehenik ximaltzen / baitir' , eta net gero galtzen" (Oih,192), "Hegalek ere zioten / argitzen sorbaldetan, / falkonaren plumek nola / iguzki-arraietan" (EZib,Noel,42).

Sin embargo, no existe un tratamiento específico de la naturaleza. La tendencia general renacentista y barroca de insertar como fondo o confidente de escenas como las de amor, bien profano, bien religioso, una naturaleza artificiosa, sensorial, espiritualizada o enfocada desde la desilusión y el escepticismo (1), no tiene eco en la poesía euskérica de este período. Concretamente en Etxepare, el único verso que contiene una posible referencia a la naturaleza como marco o entorno, "Orai egun batetan zenaudela pensetan" (Etx,187), es de discutida interpretación, ya que mientras L. Akesolo, más acorde con el sentido del contexto, lee "pentzetan", "en los jardines", R. Lafon y F. M. Altuna,ajustándose al facsímil, leen "pensetan", "pensativa" (2).

2.2.2. Hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX, y más precisamente hasta su último tercio, para que la naturaleza entre ya como tema explícito en la poesía euskérica. Todavía, en poetas, o versificadores, reconocidos y populares, como pueden ser Iztueta, Iturriaga, Hiribarren, Etchahun, Bilintx o Iparragirre, algunos de ellos marcados claramente por el romanticismo, y cuya creación tiene lugar en los

(1) Cf. E. Orozco Díaz, op. cit., pp. 87-89, 107 y ss., 139 y ss.

(2) Cf. B. Dechepare, Olerkiak, San Sebastián, 1968, p. 100-101; B. Etxepare, Linguae Vasconum Primitiae, Bilbao, Mensajero, 1980, p. 187.

dos primeros tercios del siglo, la naturaleza sigue siendo un elemento poético secundario y auxiliar. Si prescindimos de las fábulas de Iturriaga, en las que las actitudes y hechos protagonizados por el mundo animal tienen una orientación didáctico-moral, y en las que la presencia de la naturaleza se reduce a una localización mínima, "Asto bat zebillen bein / bazkatzen larrean" (Itur,62), "Arkume bat joan zen bein / erreka batera" (Itur,32), "Zur-aritz luze baten / tontor-tontorrean" (Itur,65),etc., los motivos naturales, aunque más frecuentes ya, continúan estando al servicio de temas dominantes como el amoroso y el patriótico.

Las composiciones amorosas de Iztueta, Bilintx e Iparragirre, distintas por el tiempo y por la calidad e intensidad poéticas, contienen elementos naturales reseñables. De nuevo, la expresión que reúne "gaua"-"eguna" como signo de totalidad temporal, interviene para avivar el sentimiento o el recuerdo amoroso. Unas veces es gozoso, "Nere maitea zuzaz ni oroitzen naiz / Egunaz ere baita gauetan txit maiz" (Izt, 80), "Gau eta egun, beti zauzcat gogoan; / zu beste maiterik ez det munduan" (Izt,111); otras, doloroso, "Atsecabe gaizto bat / (...) / egunaz eta gabaz" (Izt,113), "begiyak dauzkat gau eta egun / egiñikan bi erriyo" (Bil,110). Imágenes basadas en la naturaleza para designar a la amada o sus virtudes se hallan en Iparragirre, " Zu zera nere izarra, / zu nere eguzkia" (Ipar,153), pero es en Bilintx donde se convierten en recurso habitual y poéticamente logrado. En general, son de estructura comparativa, como en la estrofa

"Zeiñ-ta politak diran
arrosa, jazmiña,
azuzena, liriyo
eta klabeliña,
danak bat egiñta're
ez dirade diña
igualatzeko nere
maite atsegiña." (Bil,101)

y alcanzan su mayor densidad y eficacia poética en la conocida composición "Loriak udan intza bezela" (Bil,107-111). Aquí, metáforas como "Apirilleko arrosa" o símiles como "izarra beziñ dizdizariya, / txoriya beziñ airosa", se acumulan para expresar la hermosura de la amada y la devoción amorosa del poeta. En Etchahun, este tipo de imágenes, a menudo pertenecientes al mundo de la montaña y del pastoreo , están al servicio de sentimientos amorosos tiernos y sentidos, "Ürx'aphal bat badügü, herrian trixterik" (Etch,70), "Üda lili ejerra, oi xarmagarria!" (Etch,676), que con frecuencia se tornan en sátira y mordacidad, "Gaiazko zerenak nik entzütia badit, / Eritzen dütiala neskatila gaztik" (Etch,376), "Sorthü hintzan axuri izateko ardi, / Bena beldür nün egin hizala ahari!" (Etch,412).

Dentro de la poesía de tema patriótico, en la que los poetas ensalzan a Euskal Herria, su historia, sus gentes, su lengua, etc., tampoco faltan imágenes elaboradas sobre entidades de la naturaleza. Así, J.-M. Hiribarren, en Eskaldunac, canta y honra a los vascos y a su tierra, las provincias, los ríos, los montes, las fuentes, los pueblos, los personajes, los grupos sociales, etc., y, en ocasiones, recurre a símiles como "Guerlec ehortzi gabe, / Harroca bezala" (Hir,24), "Ceruan izar baino guehiago bada!" (Hir,59), "Nola duzke zuhaitzac zazpi adar eder / (...) / Hala da Eskal herri zazpi alde yartzen" (Hir, 74). Si Hiribarren, en su configuración unitaria de Euskal Herria como pueblo usa el término "lurra" no sólo como tierra de cultivo, "hala nola lur guri herri gucietan" (Hir,81), sino también como país en general, "Lur hori deithua cen denboran Subola" (Hir,79), en Iparragirre, este término adquiere una extensión política y se identifica con Euskal Herria. Para él,"lurra" es su patria, su tierra vasca, "Lur maitea emen uztea / da negargarria" (Ipar, 150), y pide a Dios la gracia de "nere lur maite ontan / ezurrak uzteko" (Ipar,146). Ensalza admirativamente entidades asentadas en esta tierra,

"Ara, nun diran mendi maiteak,
ara, nun diran zelaiak,
baserri eder zuri-zuriak,
iturri eta ibaiak." (Ipar,156)

y las engloba en "lurra",

"O! Euskalerri, eder maitea,
ara emen zure semea,
bere lurrari mun egitera
beste gabe etorria." (Ipar,156)

La tierra, Euskal Herria, y el árbol, árbol de Gernika, son dos entidades a la vez universales y propias de la naturaleza vasca que, poco a poco, se van convirtiendo en motivos centrales de la poesía euskérica.

Pero es a través de las composiciones presentadas a los "Lore-Jokoak" y a los numerosos certámenes literarios de la segunda mitad del XIX, como el tema de la naturaleza va a adquirir consistencia propia. Entre la abundante versificación de género patriótico, doloroso-sentimental, religioso, festivo-jocoso, onomástico, fabulesco, filosófico-moralista, etc., dicho tema hace su aparición, en un principio, meramente como marco, entorno bucólico, en composiciones dedicadas a la vida del campo o de la montaña. Posteriormente, se constituye un subgénero, ya descriptivo, en el que la naturaleza llega a ser el objeto central temático de los versos.

A partir del inicio de los "Lore-Jokoak", son numerosas las composiciones dedicadas a ensalzar el mundo rural y el pastoril. "Laboraria" de Dussaut (EGIPV,I,416-417), "Artzain dohatsua" de M. P. Mendibil (MEOE,470-471), "Nere etxea" y "Artzaingoa" de Elissamburu (Elis,195-198,192-193), "Laborariaren dohatsutasuna" de M. Gilbeau (MEOE,467-468), "Ba-

serriko zoriona" y "Menditar baten kantua" de K. Etxegarai (1), "Artzaintsa mendian" e "Ikazkin mendian" de B. Ibarrart (MEOE, 521-522,524-525), "Baserriyan" de B. Etxegarai (2), "Baserriko jaun baten bizitza" y "Baserritar batena" de F. Arrese Beitia (ArrB,93-95,97-101), "Ohore laborantzari" de Zaldubi (MEOE,560-561), etc., son sólo una muestra. En ellos, el labrador, y también el pastor, aparecen gozando de una vida agradable, placentera y hasta idílica. El rural es un mundo de paz, descanso, felicidad y alegría, donde se vive "bake gozoan" (Ibarrart), disfrutando de una naturaleza deleitosa, con los cantos de los pájaros o la contemplación de hermosos amaneceres, cielos azules y verdes y floridos campos. Es un lugar de libertad que lleva a decir a la pastora "bakea eta librotasuna osoki ditut gozatzen" (Ibarrart). No existen preocupaciones ni escasez alguna, y no se precisa nada más, pues el cultivo de la tierra y la propia naturaleza proporcionan en abundancia lo necesario para alimentarse y vestirse. Todo conduce a reconocer la bondad de Dios, "Jainkoak eman onak orotan ikusten, / Bihotza harengana dut bozik altxatzen" (Elis,192-193). Arrese Beitia, en "Baserriko jaun baten bizitza", condensa las ventajas de este modo de vida al exclamar:

"¡O, ene baserriko bakartadetxoa!
Zu zaitut neure poz ta atsegiñ osoa,
Nire adimenaren eskola aundia,
Arimako onaren leku egokia;
¡Sentidu guztientzat ze gozagarriak
Eskinten deustazuzan noizik beiñ barriak!"
(ArrB,93-94)

El bucolismo rural,la satisfacción obtenida en la vida del campo, llega a una de sus más elevadas expresiones en la composición "Nere etxea" de Elissamburu. En ella, el poeta se

---

(1) K. Etxegarai,"Baserriko zoriona" in Euskal-Erria, XVI, 1887, pp. 389-393; "Menditar baten kantua" in Euskal-Erria, XV, 1886, pp. 295-296.

(2) B. Etxegarai, "Baserriyan" in Euskal-Erria, XXIX, 1893, p.343.

complace en su casa y su grato y tranquilo entorno, en su salud y sus propiedades , en su familia y su generosa honradez, para llegar a exclamar, "Zer behar dut gehiago nik?" (Elis,196).

De entre los aspectos penosos u oscuros de la vida rural, por lo general, solamente se hace referencia, pero sublimándolo, a lo arduo del trabajo del labrador. Su labor comienza al amanecer y no termina hasta el anochecer. A lo largo del día se esfuerza, se fatiga y suda, pero lo hace gozoso, y al llegar la noche se retira a su casa satisfecho, feliz, para disfrutar con su familia y dormir en paz. Es digno de honor y agradecimiento, "Ohore, amorio laborariari" (Dussaut), pues nos alimentamos gracias a su trabajo. En este punto, Etchahun constituye una significativa excepción. Su visión del labrador no tiene nada de idílica. Es un ser infeliz que trabaja para alimentar a los demás, vagos, que se aprovechan de él:

"Oi laborari gaxua,
Hiaurek jaten arthua;
Ogi eta ardu geñhatzen, auherren asetzekua:
Halere hañ haie maite nula artzañak otsua."
(Etch,302)

El labrador, laborioso, y su vida, en paz, se contraponen al habitante de la calle, de la ciudad, perezoso, y a la vida urbana, llena de bullicio e inquietud. En ésta hay grandes cosas, pero en el caserío mejores. El mundo de arriba se conserva euskaldun, mientras el de abajo se vuelve extraño. Ninguna otra forma de vida proporciona tanta felicidad como la del labrador:

"Nork ote du zorion hark bezalakorik?
Nork ote du munduan haren sosegurik?"
(M.Gilbeau,MEOE,467)

"Ez da lurrean gizonik
Printzerik ez erregerik
Ni baino obeki denik." (Elis,196)

En estas composiciones, por lo tanto, los verdaderos sujetos protagonistas son el campesino y su modo de vida, cuyas virtudes y excelencias se trata de ensalzar. La naturaleza funciona como entorno que posibilita una existencia idílica. Algo parecido cabe decir de otras series de versos en las que un ser o entidad del mundo natural constituye el marco inicial para, a lo largo del desarrollo estrófico, dejar paso al tema principal. Es el caso, por ejemplo, de las numerosas composiciones que como "Xorinoa kaiolan" de Larralde (MEOE,452-453), "Xori berriketaria" de Elissamburu (Elis,181-182), "Enadak" de M. Gilbeau (EGIPV,I,450-451), "Uso saretan hatzemana" de B. Ibarrart (MEOE,519-520), etc., parten de la figura del pájaro, del ave que, en situaciones diversas, se convierte en símbolo o en pretexto para ofrecer pensamientos de tipo didáctico-moral impregnado de fácil sentimentalismo, que giran en torno a los peligros que conlleva el abandono temprano del hogar, la nostalgia del país natal, la pérdida de la libertad, etc.

La elección y el tratamiento de la naturaleza como tema poético propio comienza a realizarse, de un modo más patente y continuado, hacia el último tercio del siglo XIX. El mundo natural ya no es sólo fuente de imágenes, motivo poético momentáneo o marco situacional, sino que se constituye en objeto específico de descripción. La naturaleza pasa a ser asunto de creación literaria, estimulante poético dotado de una cierta autonomía. Lo que en la popular primera estrofa de "Nere etxea" de Elissamburu, "Ikusten duzu goizean", no es más que un esbozo, se convierte ahora en cuadro descriptivo que ocupa toda la composición. En él no faltan derivaciones morales o aleccionadoras, ni referencias interesadas al mundo campesino, pero son menos explícitas y extensas que en la poesía bucólico-rural.

Entre composiciones como "Eguzkiari", "Udako illunkera gozo bat" y "Udako gau osgarbi bat" de F. Arrese Beitia

(ArrB,89-91,174-175,595-596), "Mendiyak" de A. Arzak (1), "Eguzkiyaren jaikiera" y "Eguzkiyaren sarrera" de R. Artola (2), "Eguzkiya-ren irteera" y "Eguzkiaren sarreran" de K. Etxegarai (3), "Ichas-aldian" de D. Agirre (4), etc., destacamos por su relación temática con la poesía de Lizardi, aquéllas que diversos versificadores dedican a las estaciones del año: "Uda barriari", "Uda barria", "Negu agura zar buru zuria", "Neguari", "Udaa", "Neguari" y "Udabarria eta Udagoiena" de Arrese Beitia (ArrB,92-93,106-107,107-108,264,264-265,265, 551-557), "Urtiaren lau erak. Uda-berria" y "Urtiaren lau erak. Uda" de R. Artola (5), "Udaberriyari" de K. Etxegarai (6), "Negua" de K. Otaegi (7), "Urtearen lau erak" de J. I. Uranga (8), "Urtearen lau erak" de J. Artola (9), "Udaberriya" y "Uda" de F. Kasal Otegi (10), etc.

Básicamente son versos de tipo descriptivo. Se recoge la situación del campo, las transformaciones que acaecen en la naturaleza en cada una de sus etapas. Se configura así un cuadro o retrato de carácter informativo, referencial, compuesto por lo que una percepción elemental es capaz de descubrir y captar. El poeta versificador afirma que los días

---

(1) A. Arzak, "Mendiyak" in Euskal-Erria, XVIII, 1888, p. 211.

(2) R. Artola, "Eguzkiyaren jaikiera" in Euskal-Erria, V, 1882, pp. 168-169; "Eguzkiyaren sarrera" in Euskal-Erria, XXI, 1889, pp. 232-233.

(3) K. Etxegarai, "Eguzkiya-ren irteera" in Euskal-Erria, VII, 1882, pp. 494-495; "Eguzkiaren sarreran" in Euskal-Erria, XIX, 1888, pp. 210-211.

(4) D. Agirre, "Ichas-aldian" in Euskal-Erria, XXII, 1890, pp. 390-393.

(5) R. Artola, "Urtiaren lau erak. Uda-berria" in Euskal-Erria, IV, 1881, p. 161;"Urtiaren lau erak. Uda" in Euskal-Erria, IV, 1881, p. 235.

(6) K. Etxegarai, "Udaberriyari" in Euskal-Erria, X, 1884, pp. 359-361.

(7) K. Otaegi, "Negua" in Euskal-Erria, XVI, 1887, pp. 23-24.

(8) J. I. Uranga, "Urtearen lau erak" in Euskal-Erria, XVIII, 1888, pp. 247-249.

(9) J. Artola, "Urtearen lau erak" in Euskal-Erria, XXI, 1889, p. 463.

(10) F. Kasal Otegi, "Udaberriya" in Euskal-Erria, XXII, 1890, p. 314; "Uda" in Euskal-Erria, XXIII, 1890, p. 71.

se alargan, que el aire se ha vuelto más suave, o que la nieve ha cubierto todo de blanco, y lo hace de un modo más bien impersonal, sin que exista por su parte una verdadera participación anímica. La forma verbal en presente-imperfecto, utilizada de modo dominante, es un claro indicio discursivo de este tono casi meramente descriptivo. He aquí una muestra de lo que decimos en la composición de J. I. Uranga:

"Lore ederra izandu dute
Udaberrian sagarrak,
Gero pepitaz jantzi dirade
Arbola aben adarrak:
Loretsu ditu artoak ere
Agertzen bere tontorrak;
Kanpo guztiak ipintzen ditu
Berdeturikan belarrak."

A cada estación le corresponden unos elementos, acciones o calificativos que se reiteran de composición en composición. La primavera es "ederra" y se caracteriza, sobre todo, por la abundancia de flores, el canto de los pájaros, el verde de los prados, el nuevo vestido de los árboles, el azul del cielo y la alegría ambiental. En el verano, estación también positiva, "ederra", los días se alargan, los campos y los árboles dan fruto y el sol calienta con fuerza. En el otoño, considerado en buena parte como negativo, comienzan a afearse las cosas hermosas de las estaciones anteriores, los árboles se desnudan, las hojas caen y los pájaros se van retirando. El invierno, que con la primavera es la estación más tratada, es enteramente negativo, "Negu baltz, itsusi, zital, zikiña" (ArrB,265); hace mal tiempo, el aire es frío, llueve y nieva, los árboles están desnudos y el cielo triste.

Son composiciones de corte prosaico, construidas según moldes estróficos propios de la poesía popular, del bertsolarismo. Apenas hay lirismo, intimidad o manifestación

sincera de los sentimientos del poeta. Los datos recibidos a través de los sentidos no son interiorizados y se presentan desde un punto de vista distante. Únicamente alguna leve y esporádica muestra de deseo, como cuando Arrese Beitia pide a la primavera que venga y quiere que el invierno muera, o J.I. Uranga dice, refiriéndose a esa última estación, "desio det juan dedilla". Las imágenes son escasas, si bien en este aspecto, como también por una mayor solidez de contenido y expresión, no exenta de ampulosidad y artificialidad, destacan algunas personificaciones utilizadas por el versificador de Otxandio. La primavera, en "Udaberria eta Udagoiena", aparece como "neskatilla donosa eskertsu egokia", "soiñ me, txairo ta irazia", que orgullosamente se considera la más hermosa y amable, "Neu eder, galant, txukun, liraiñ, berbaz eztia" (ArrB,551-557). El invierno, en "Negu agura zar buru zuria", es un viejo, "Agura guztiz zantar eta erkin, zital bat", "Otzen otzaz agiñak jakoz dantzatuten; / Malko gogortuakaz labanduten dau lurra, / Txistu izoztuakaz gañera loituten", "Bere arnasea da zorrotz, miñ, illgarria", "Dalako Agure au arrizko biotzduna" (ArrB,107-108). Pero está aún por desarrollarse y elaborarse un lenguaje poético apropiado a la nueva temática.

Fuera de estas composiciones sobre las estaciones, también aparecen esporádicos intentos de superar el mero descriptivismo. Así, expresiones desiderativas elementales como en la mencionada "Mendiyak" de Arzak, en la que se pide a la tierra

"¡Esnatu zaitez lurra,
Esnatu lenbailen!
¡Atoz udaberria
Bazterrak poztutzen!"

o actitudes que aunque no son hondamente identificativas sí suponen un leve acercamiento íntimo del versificador a la na-

turaleza, como cuando K. Etxegarai, en "Eguzkiaren sarreran", siente que su corazón se halla triste e insaciado, o cuando R. Artola, en "Eguzkiyaren sarrera", exclama "tristura bat sentitzen / baita biotzean". Otras veces, la naturaleza se convierte en motivo de reflexión. "Udako illunkera bat" de Arrese Beitia, descripción del momento en que el sol va a desaparecer, es pretexto para cavilar sobre la brevedad de la vida,

"Ausaz ¿nai ete dau orretan iruditu,
Gure bizitzearen iraute laburra?" (ArrB,174)

Esta progresiva introducción de la naturaleza en la poesía euskérica no es obra de la pura casualidad. Como ya hemos recordado al referirnos concretamente a nuestro poeta, el contexto político, social y cultural, tiene mucho que ver con este proceso. La crisis general en que se halla sumida Euskal Herria en este período, conduce a tomar conciencia y tratar de promocionar por todos los medios posibles, incluido el de la poesía, aquellos rasgos que se consideran específicos, constituyentes de su identidad peculiar. Como la lengua, la tradición o la fe religiosa, el entorno natural, la tierra, es un componente esencial. Partiendo de la exaltación de lo rural, como búsqueda o afianzamiento de modelos de vida que garanticen el mantenimiento de esa identidad, se llega a una valoración de la naturaleza. La poesía se hace eco de esta corriente ideológica.

2.2.3. En la producción poética de comienzos del siglo XX, período inmediatamente anterior a Biotz-begietan, el tratamiento de la naturaleza se mantiene, por lo general, dentro de los cauces hasta aquí señalados. Tras una lectura de composiciones pertenecientes a J. Elzo, E. Mujika, K. Sagarzazu, E. Maruri, G. Manterola, B. Aizkibel, J. Garbizu, L. Eleizalde, E. Arrese o L. Jauregi, comprobamos que se reiteran los

tópicos del molde bucólico-rural, que continúan utilizándose elementos del mundo natural como simple punto de apoyo para realizar graves consideraciones de índole reflexivo o moral, y que la descripción de las estaciones recurre a los mismos o parecidos motivos que en la etapa anterior. Con todo, dentro de esta continuidad, hay que resaltar varios aspectos significativos para el proceso que estamos analizando.

Por un lado, una cierta reducción del componente estrictamente rural, de la mención del caserío y de su entorno, en favor de una referencia más general, por la que se tiende a designar ese lugar idílico como mundo de arriba, como monte. De todas formas, sigue enteramente vigente la visión dualista, la oposición entre mundo de lo alto y de abajo. Aquí se pierde el idioma y las viejas costumbres, y no hay felicidad ni libertad. Los juicios negativos son totalmente absolutos. Así, la constatación de E. Mujika "Ez da iristen emen goraño / or beko keru lizuna" (1), o éstas de E. Arrese:

"Emen ez dago mendi gañean
or bean ainbat azari" (Arr,Ner,8)

"Or bealdeko gezur-zuloan
dabillen etsai-taldea
eziñ liteke izan beñere
euskal-mendiyan jabea" (Arr,Ner,8)

"atsegiñaren ezti yatorra
an bean ez, emen dago" (Arr,Tx,58)

Por otro lado, y en particular en composiciones dedicadas a las estaciones, los simples datos referenciales aparecen acompañados de componentes que confieren a la poesía mayor lirismo y densidad, y revelan un intento de superar la

---

(1) E. Mujika, "Mendizalea" in Euskal-Erria, LXIX, 1913, pp. 564-565.

mera descripción elemental. A la naturaleza, que no pierde su protagonismo y sigue siendo el objeto central de la composición, se incorporan entre otros, por ejemplo, aspectos amorosos, tonos existencialmente pesimistas, alusiones patrióticas y actitudes personales identificativas. Descubierta ya la naturaleza como realidad susceptible de ser poetizada, deja de ser tema aislado y pasa a entrecruzarse con otros contenidos esenciales de la vida humana. Así, la descripción de la primavera o la visión bucólica del mundo de lo alto, van teñidas a veces de expresiones amorosas, casi siempre dulzonas e ingenuas, en las que se advierte un cierto avance hacia la depuración del lenguaje poético y un leve distanciamiento de registros más prosaicos y bertsolarísticos. Una muestra la tenemos en la composición "Atozkit" de J. Elzo (MEOE,809), en la estrofa

"Atoz nerekin; gure zai dago
Mendiko etxean zoruna,
Bizitze osoan bere ega pean
Ondo zainduko gaituna...
Zu gabe, nere biotz gaxoa
dago atsege, minduna.
Senda eidazu zure ondoan,
Emaztegai on kutuna!"

Para tonos existenciales deprimentes los de J. Garbizu, quien no sólo en sus versos sobre el otoño, sino incluso en los dedicados a la primavera, "Udaberri mindua" (1), adopta una actitud enteramente negativa. El poeta ve cómo se deterioran todas las cosas hermosas aportadas por dicha estación: el hacha corta el árbol cuyas ramas han dado sus primeros brotes, un ser cruel aplasta la flor recién nacida, un muchacho desvergonzado roba los pajarillos del nido, el cuchillo acaba con la vida del corderillo que retoza en el campo, el blanco y reluciente vestido sólo recubre suciedad, etc.

(1) J. Garbizu, "Zubigar", "¡Udaberri mindua!" in Euskal-Esnalea, 291, III-1928, pp. 36-38.

Quizá lo más relevante sea el hecho de que, aunque de modo breve y ocasional, algún que otro poeta llega a expresar sentimientos personales de identificación con la situación o actitud que la estación descrita representa. Destaca E. Arrese, quien ante la primavera exclama "zartu naiz, baña zugan arki det / gogo-muin berri ezea! (Arr,Tx,32), y ante el invierno "nere gogoa berriz / erdi-gaxo... motel!" (Arr,Tx,124), manifestando su anhelo de que llegue la primavera y se alegre su espíritu.

La naturaleza es un elemento relevante en la creación de los poetas más destacados de la generación de 1930. En la poesía de Lauaxeta, Lizardi, Loramendi y Orixe, el lenguaje poético se ha depurado, se ha cargado de sugerencia y sinceridad. La naturaleza, además de constituir un elemento para la creación de imágenes o marco en el que se encuadran hechos, situaciones, sentimientos y reflexiones, adquiere, según registros y funciones que varían de un poeta a otro, hondos valores simbólicos y elevados tonos de participación anímico-personal.

Loramendi no tiene poemas dedicados expresamente a la naturaleza, pero en su poesía de elevado lirismo y efusión místico-espiritual, "Maitasun izpiz urtuki dago nere gogoa" (Lor,123), recurre a ella con cierta asiduidad. El mar y el atardecer, cuando el sol se oculta y, en una atmósfera templada, la madre naturaleza teje vapores, "Ama-Sortitza lurrun-irule..." (Lor,92), son entornos preferidos por el poeta para plasmar sus sentimientos afectivo-religiosos con vehemencia. Un mar bravío, al que pide encienda con fuerza su ardor para poder recoger los últimos momentos de la jornada de los pescadores y elevar su oración inflamada; un mar de orilla cálida, acogedora, cosida de luces de estrellas y sonrisas y besos de luna, reflejo del misterio de la Virgen María. Aves y seres del mundo vegetal se transforman en símbolo de actitudes íntimas, relaciones espirituales y anhelos interio-

res. El poeta ansía elevarse como las blancas palomas hacia la altura, "Nork al lezazken / elur-usoen / antzera, goiak garaitu" (Lor,101), prenderse de María Madre como el ruiseñor de la luna. La negra golondrina que se resiste a abandonar su nido en invierno y muere de frío, es imagen de la amistad sincera y fiel. La planta que ha nacido engalanada por el colorido de sus pétalos, acariciada por suaves brisas, y no hace más que soñar y complacerse en sí misma, sin aprestarse para arrostrar la tormenta que la va a quebrantar, representa la necesidad de echar raíces, fortalecerse, afianzarse, para no verse arrastrado por circunstancias adversas. Son símbolos y entornos del mundo natural que alcanzan un nivel de atmósfera anímica en la que se rozan alturas de intimidad mística. Nos hallamos ante una naturaleza espiritualizada, a la vez cristalina y misteriosa, motivo para la expresión de afectos ardientes y de humildes agradecimientos.

Si repasamos la extensa colección de poesías de Orixe publicada en 1972, comprobamos que son muy pocas, media docena a lo más, las dedicadas expresamente a la naturaleza como objeto temático básico. Pertenecen a los últimos años de su vida, 1950-1961. Sin embargo, la naturaleza está ahí, impregnando la mayor parte de su obra poética. En forma de esbozo en los poemas escritos con anterioridad a Barne-Muinetan, y ya como construcción poética amplia, estructurada, de dimensiones épico-bucólicas (1) en la obra Euskaldunak, Orixe recoge amplias facetas del mundo rural y pastoril vasco. La naturaleza viene a ser el entorno habitual, el espacio vital en el que los sujetos o personajes poéticos desarrollan sus acciones y expresan sus emociones y pensamientos. Se trata de un universo en el que los protagonistas son layadores, vaqueros, pastores, labradores, molineros, cazadores, carboneros, leñadores, segadores, etc. Ellos, ese pueblo llano, esa comunidad sencilla y silenciosa, así como sus formas de vida, la-

(1) Sobre el carácter épico, o más exactamente épico-lírico de la poesía de Orixe, su visión del mundo rural y de la naturaleza, así como sobre el grado de realismo de la misma, cf. las interesantes y ponderadas reflexiones de J. Azurmendi en sus obras, ya citadas, Zer dugu Orixeren kontra?, pp. 77-104, y Zer dugu Orixeren alde?, pp. 21-51, 69-108.

bores, fiestas y juegos, creencias y ritos, cantos y costumbres, constituyen el verdadero tema y objeto de los poemas. La naturaleza, el monte, el bosque o la era, es el escenario en el que se plasman sus trabajos y vivencias. Ella marca las épocas del año y señala los momentos apropiados para las diferentes tareas y actividades, sea la recolección de la castaña, la época de la caza, la recogida de setas o la siembra y la cosecha. La naturaleza funciona como fondo de los acontecimientos y así, en la muerte de la abuela, el poeta dice que era de noche, una noche triste, "Gaua zan, itsa" (Or,412). Las variaciones del entorno natural, las tormentas, el hielo, la nieve o el viento sur, determinan los comportamientos:

"Egoaize zai dago artzaia
elur ori urtu dedin,
ardilarre latz ote-muturra
gelditu dedilla agerin." (Or,452)

Orixe es el testigo experimentado, arraigado, en este mundo, que atesora en sus versos, con numerosos y significativos detalles, lo que él ha observado y vivido personalmente. Dirá, por ejemplo,

"Ots ôk entzun ditugunai
atseiten digute;
entzun ez digutenai
atseingo ote die?" (Or,447)

La naturaleza de Orixe, aquí, no es propiamente objeto de canto, de admiración o de descripción embellecedora; es una naturaleza habitada, ocupada, trabajada y disfrutada cotidianamente. Con todo, en el poema Euskaldunak, no faltan segmentos esporádicos de corte descriptivo, siempre insertados en función de un contexto determinado. Unas pocas estrofas, como ésta que anuncia la proximidad del invierno, sirven para situar la época del año:

"Gaua luzatzen ari, nabarmentzen otza,
goizean ote, ez ote, zokoan izotza.
Orman ipurdiz gora euli lepa-motza:
negua urbil dalazko siñale zorrotza."(Or,355)

Destacan también las estrofas que se refieren al peligro del pedrisco que amenaza la recogida de la mies tendida en la era, o las que describen la sequía, como

"Azari-larrukera artu du larratzak:
alorrak igar daude, ez mardul baratzak;
artoak ori-gorri, txuloz bababeltzak;
erdi-zimelik, berriz, orritan zugatzak;
kolore biziena adarretan untzak." (Or,246)

Las restantes estrofas descriptivas corresponden a la boda de Mikel y Garazi. Unas contribuyen a resaltar el entorno, sobre todo el marino, de Donostia, visitada por los recién casados, y otra muestra el tono de la naturaleza en la víspera de los desposorios:

"Basakaitzen gaiñean artizarra dago;
Andere Eguzki ere ez izkuta luzaro.
Garbi dago zerua, egurats otzaro,
lats-ondoan izotza, belar dena garo."(Or,360)

En varios de los poemas pertenecientes a la época 1950-1961, "Berraondoko meza", "Argi ta margo", "Eguzkia jekitzen, etziten", o los que se sitúan en la pampa y en la tierra boliviana, la naturaleza es plataforma para la expresión de sentimientos espirituales y religiosos, y llega a adquirir tonos místicos en los que el poeta anhela encontrar y acercarse a Dios, tratado personalmente de "tú" a "Tú". Entre ellos, por su clara referencia al conjunto poemático lizardiano de las cuatro estaciones, destacamos, en particular, la composición "Lau urtaroak nere begietan". Básicamente, es una

colección de datos y observaciones referentes a las actividades que realizan y a las situaciones o transformaciones que experimentan animales, vegetales y trabajadores del campo en cada una de las cuatro etapas del año. A partir de un "yo" que conoce y ha vivido de cerca ese mundo rural, el poeta expone y describe de modo realista lo que acontece a su alrededor. Es un poema descriptivo en el que, como acertadamente subraya J. Azurmendi, "Orixek ia Euskaldunak poemaren bilduma bat eskaini digu" (1). Recoge y acumula datos concretos, sueltos, y los presenta con habilidad y gracia, según un discurso marcado por la elipsis, en estrofas cortas de estructura métrico-rímica idéntica, invariada. Como en los poemas de la primera época y en Euskaldunak, Orixe adopta, en general, una actitud distante, un tono casi indiferente, de mero observador que ve la escena desde lejos y se limita a registrar, constatar, lo que ve y conoce. Mientras el "yo" lizardiano va de la calle, en la que vive, al monte, al campo, el de Orixe reside y se halla enraizado en ese entorno natural. Sin embargo, a pesar de esta proximidad, sus cuatro estaciones no comunican la sensación de intimidad, las emociones anímicas que transmiten las de aquél. Lizardi ahonda en la esencia de las estaciones, se identifica con su dinamismo, camina interiormente a la par que ellas, las convierte en objeto estético específico. En Orixe hay, sí, referencias finales a la existencia humana, o un deseo de vida eterna al final de la primavera, pero estas expresiones no informan el poema en su totalidad. Las cuatro estaciones de Orixe carecen del simbolismo y articulación unitaria que poseen las de su amigo Lizardi. Éste capta la naturaleza con los ojos y con el corazón; aquél da la impresión de hacerlo solamente con los ojos.

Lauaxeta tampoco tiene poemas dedicados expresamente a la naturaleza como objeto o sujeto poético central, pero ella está presente en su producción como base de imágenes o

---

(1) J. Azurmendi, Zer dugu Orixeren alde?, op. cit., p. 80.

símbolos, y como atmósfera ambiental anímica (1). En varios de los poemas sueltos publicados antes de Bide-Barrijak y no recogidos en esta primera colección, la naturaleza, en mayo, en primavera, es un elemento que conduce a la expresión de sentimientos religiosos, deseos de elevación y alejamiento de las penas de este mundo de abajo, y cantos de esperanza y alabanza a la vida. Flores, mariposas, pájaros, el viento, el cielo estrellado o la fuente, se convierten en imágenes o símbolos de un amor perdido, o no correspondido, que produce tristeza. En una línea parecida, su primera obra acude a la naturaleza como factor simbólico o como situación ambiental en la que se manifiestan sentimientos personales. En varios poemas, sea "Gexorik nago", "Neguko gaba" o "Gaste gexua", se comunican emociones lánguidas de un "yo" joven, pero débil, enfermizo y apenado. La naturaleza se halla a tono con su lamento melancólico. Las épocas o momentos escogidos son el duro invierno, el otoño, el atardecer, la noche, neblinas y silencios. Un entorno natural nocturno, triste, contribuye a acrecentar la situación existencial del sujeto poético que, en su desfallecimiento interior, llega a exclamar "Ederrak diran arren urrundu lilijak" (Laux,40). Con todo, la esperanza no llega a desaparecer totalmente.

Este sentimiento anímico de debilidad y desánimo se extiende al terreno amoroso, tratado con tonos delicados, suaves e idealizados, en poemas como "Itauna", "Erantzuna", "Jadetsi-eziña", "Illuntzeko ixarra", "Gabeko irrintzija", "Ituna" o "Bijotzean". Al "yo" le es imposible lograr plenamente un amor que resbala y no tiene asentamiento sólido en el corazón. Entre él y la amada se extiende una distancia insalvable, "Zeure larrosa politak baña / ezin laztandu" (Laux,52). Inquietudes, interrogantes, dudas, hacen que el poeta se sumerja en quejas y sentimientos de tristeza y dolor. Aquí también encontramos una naturaleza en soledad, en calma , como

(1) Sobre el sentido de la naturaleza en Lauaxeta, cf. J. Kortazar, Teoría y práctica poética de Lauaxeta, op. cit., pp. 175-180, 218-226.

fondo de ese amor inalcanzado. El rayo de luna, el canto del ruiseñor, el viento, el cielo, las olas del mar, la hoja de la rosa, la arena, la estrella que besa el dolor del joven, son testigos mudos o indiferentes de esa frustración que a veces acaba en muerte amorosa definitiva. La naturaleza aparece, como señala J. Kortazar (1), en sus estados más tranquilos y puros. Una naturaleza que también sirve de resorte para la manifestación de sentimientos de búsqueda, elevación, huida o pureza, en entornos simbólicos dominados por la noche, el monte el bosque o la nieve. En "Artxanda ganian", desde la altura, bajo una noche misteriosa y silenciosa, el poeta vislumbra la eternidad, la paz sin fin, y siente deseos de vida, de huir lejos, animado por vagas esperanzas. En "Mendijetara", esta huida se concreta como evasión hacia el monte, lugar repleto de hierbas, flores, aves, símbolos de paz y dulzura, en búsqueda de pureza y lejos de los desvelos, odios y bullicios del mundo, que ensucian el alma. La nieve, vestido limpio de la madre naturaleza, "ixadi amea" (Laux,103), simboliza esa pureza. El poeta suspira por conseguir su blancura angelical y alcanzar una inocencia semejante.

En Arrats-beran, si bien en el poema "Goxaldeko otoya" la naturaleza adquiere una presencia relevante como objeto temático, por lo general, sigue siendo, aunque ahora de modo más uniforme y coherente, el ambiente anímico de numerosos poemas. El conjunto más notable por lo que respecta a este tema, lo forman aquellas composiciones en las que aparecen jóvenes muchachos o mozas movidas por sentimientos eróticos en busca del amor, "maitasun ona topetan" (Laux,122). En ellos, el lugar natural habitual es el prado, el campo; un prado, la mayoría de las veces, sosegado, delicioso, bello, en paz, de blandos atardeceres, "arrats leun" (Laux,148) y amaneceres luminosos y sonrientes, "¡Goxa don garbi / eure irriparran !" (Laux,143), surcado de bailes, perfumes, brisas, cantos,olor de hierba verde, "Bedar berde usañez bete-

(1) Ibidem, pp. 225-226.

rik / landa zabal gustijak dira" (Laux,148), por doradas abejas, mariposas o hermosos arbolados, y que sugiere o favorece tiernas emociones eróticas. Los encuentros o incidentes amorosos, sin embargo, como en otros romances del poemario, se resuelven, a veces, de modo dramático. El amor es ardiente, "bijotzak dagoz min bixijan" (Laux,149), y las consecuencias son dolorosas. La desazón interior del poeta llega a dimensiones hondamente personales cuando comprueba que ni en una naturaleza tan serena consigue hallar paz para su espíritu y que sigue agitándose turbado por dudas existenciales, religiosas, o por aspiraciones amorosas irrealizadas, "¡Baña gogai au ezin-egon! / Landak zidar unian / gogai au ba-juat eirian!" (Laux,189). Contraste, pues, entre el sosiego de la naturaleza y el desasosiego del "yo" poético.

2.2.4. En el contexto de la serie poética euskérica , el tratamiento que Lizardi da al tema de la naturaleza es a la vez tradicional y renovador. Aunque el mundo natural también funciona en su obra como fuente de imágenes, y en algunos poemas, OI, ZE, OT, BI, EU, AS o IZ, como marco situacional, su mayor originalidad reside en el hecho de que, en una parte significativa de su producción, toma la naturaleza como objeto estético específico, la transforma en poesía y vuelca en ella sus propias actitudes personales con intensidad. Así, Lizardi se sitúa en la línea de aquellos poetas, o de aquellas composiciones, que adoptan la naturaleza como tema principal, susceptible de ser poetizado por sí mismo.

Si comparamos la poesía centrada en la naturaleza creada por Lizardi con la elaborada en etapas anteriores a Biotz-begietan, vemos que el avance y la aportación renovadora de nuestro poeta son considerables. Ya en aspectos como el rural o el referente al contraste entre mundo de arriba y mundo de abajo, monte y ciudad, advertimos, según ya hemos indicado, que su nivel de ruralismo es mucho más bajo, redu-

cido a moderados indicios de adhesión a lo campesino. En BU, el protagonista no es el labrador o el caserío, sino la tierra. Por otro lado, no hay en él bucolismo idílico y dulzón, ni reflexiones o conclusiones de índole didáctico-moral.

Pero la diferencia más notable se halla en los poemas NE, ZU y, sobre todo, en el conjunto dedicado a las cuatro estaciones. Lizardi no se limita a tomar la naturaleza como marco situacional o a recoger sus rasgos a modo de simple observador. Describe su entorno,pero además inscribe en él su alma, penetra como caminante en sus profundidades, se identifica con sus aspiraciones. A la pintura paisajística añade un sentimiento de la naturaleza más sincero, sólido y personal. Por la densidad expresiva, el léxico preciso y escogido, el uso de la personificación, la variación métrico-rímica y otra serie de componentes poéticos, así como por el elevado lirismo, la visión unitaria del proceso vital natural y los valores connotativo-simbólicos, la poesía lizardiana de la naturaleza se distingue cualitativamente de la creada en la tradición euskérica con anterioridad a él.

Diferencia y avance no significa que en estos poemas lizardianos todo sea nuevo y original. La naturaleza es universal y los distintos poetas se encuentran siempre ante los mismos fenómenos, únicos pero también idénticos, repetidos, por lo que es normal que coincidan en los motivos utilizados para sus composiciones. La aportación no consiste tanto en la incorporación de nuevos elementos, sea, por ejemplo, la inserción del monte Txindoki como gigante aplastado sobre el suelo, cuanto en la visión renovadora, en el enfoque singular, anímico y simbólico proyectado sobre elementos comunes, tópicos, utilizados ya con anterioridad en la serie euskérica, como pueden ser el calor, las flores, los pájaros, la sombra, las fresas, el cuco, la hojarasca, el grillo, el azul del cielo, los árboles desnudos o la misma tierra. En la serie euskérica, como hemos señalado más arriba, incluso afloran leves sentimientos de deseo e identificación, y se utili-

za la personificación. Más aun, no faltan imágenes que presentan al cielo con color de plomo, a la naturaleza vistiéndose o a la tierra con aspecto de estar muerta o de dormir. Estos elementos se hallan presentes, de una u otra forma, en las cuatro estaciones de nuestro poeta, pero en ellas reciben un tratamiento específico. Lizardi abandona las formas convencionales, la fría descripción acumulativa, y vivifica la naturaleza, la siente hondamente en su corazón. Su discurso poético confiere unidad al proceso vital cósmico. Dentro de esta coherencia, cada poema se articula en torno a unas vivencias existenciales que lo impregnan verso a verso.

A lo largo del sucinto recorrido por la serie poética euskérica, hemos aplicado diversas distinciones. Por una parte, hemos diferenciado entre no asumir y asumir la naturaleza como tema poético específico. Por otra, dentro de la primera de estas opciones, hemos distinguido entre utilizar la naturaleza como simple motivo ocasional, como marco o entorno situacional, y como atmósfera ambiental en la que se expresan o simbolizan actitudes internas del espíritu. Dentro de la segunda opción, cabe tratar a la naturaleza de forma meramente descriptiva o, de nuevo, sentirla y proyectar en ella estados anímicos personales. Los cuatro poetas de la generación de 1930 mencionados, adoptan puntos de vista diversos. Loramendi, Orixe y Lauaxeta se alinean dentro de la primera opción ; Lizardi en la segunda. En relación a la primera, Orixe, al menos en la parte más extensa de su obra, es el prototipo del tratamiento de la naturaleza como entorno habitual, y en este sentido, desarrolla, asienta y depura el modelo de la poesía bucólico-rural precedente. Loramendi y, sobre todo, Lauaxeta se aplican a expresar en y desde la naturaleza sus propios sentimientos e inquietudes. Loramendi desde un enfoque espiritualista-religioso; Lauaxeta desde una tensión dialéctica interior, rica en sugestiones. Entre los cuatro poetas, Lizardi es el que más decididamente y, en proporción a la obra total, más extensamente, escoge la natura-

leza como tema central para sus poemas. En él se conjuga la adopción de la naturaleza como objeto poético, la actitud descriptivo-realista y la participación anímico subjetiva, como base sobre la que se asienta el sentido connotativo-simbólico. Eleva la corriente descriptiva a niveles poéticos más acendrados y establece el modelo como subgénero temático específico dentro de la serie euskérica.

2.3. EUSKAL HERRIA Y EL EUSKARA

2.3.1. A la par que lo religioso y lo amoroso, la lengua está ya presente como tema poético en el primer poemario de la literatura euskérica. El euskara ha llegado por vez primera a la imprenta, ha adquirido el rango de escritura impresa, y Etxepare dedica dos de sus quince composiciones, "Kontrapas" y "Sautrela" (Etx,250-261), a su exaltación jubilosa. Quienes creían que no se podía escribir en esta lengua y llegaban a burlarse de ella, ahora comprobarán que estaban engañados. Su libro demuestra que es posible escribir en euskara. Este acontecimiento gozoso da pie a que Etxepare prorrumpa en afirmaciones de carácter algo arrogante, altivo, "orok ikhasiren dute / orai zer den heuskara", y demasiado optimista, "hi engoitik ebiliren / mundu guzietarik", o en comparaciones de superioridad lingüística claramente exageradas, "orai hura iganen da / berze ororen gainera", "orai ezta erideiten / heuskararen parerik". Sin embargo, más que de un triunfalismo pomposo, se trata de un entusiasmo ingenuo, explicable en el marco renacentista del auge de las lenguas vernáculas, de la invención de la imprenta, y por el hecho de que ambos poemas están configurados en un tono apropiado para el canto y la danza. Lo realmente importante es la invitación que el poeta hace al euskara para que, como lo ha hecho ahora por vez primera, "Heuskara da kanpora", salga definitivamente afuera, a

la plaza, al baile, a todo el mundo, "habil mundu guzira". Así lo entenderá Lizardi, quien, con un tono menos enfático que Etxepare, reconociendo las deficiencias y retrasos de la lengua, recogerá esa llamada, esa invitación, y la desarrollará en su poema EU.

Esta irrupción de la lengua como motivo poético a través de la poesía popular y rudimentaria, pero no desprovista de naturalidad y frescura, de Etxepare, no tiene una continuidad digna de mención hasta la llegada del siglo XIX, período de exaltación de los valores nacionales, históricos, lingüísticos y folklóricos de los pueblos. Es en la segunda mitad del siglo, con los "Lore-Jokoak" y la pérdida definitiva de los fueros, cuando este tema y el político o patriótico, unas veces entrelazados, otras por separado, inician propiamente su andadura y comienzan a ser tratados con una frecuencia significativa. Previamente, hay que mencionar a Iztueta y a Hiribarren. En ellos, no advertimos aún el tono de lamento o de desolación que va a impregnar buena parte de las composiciones posteriores basadas en estos temas, pero tampoco encontramos ya la espontaneidad e ingenuidad comunicadas por Etxepare. Se deja sentir en sus versos el peso de las ideas y mitos lingüísticos defendidos en los siglos precedentes por los apologistas de la lengua vasca, tales como el tubalismo o la consideración de que el euskara es la lengua primitiva, nativa, de la humanidad. Antigüedad, perfección, limpieza y hasta procedencia divina, son rasgos, virtudes, que comienzan a destacarse reiteradamente. Así, Iztueta, en sus versos "Euscararekiñ euscaldunen atseguin-leloac" (Izt, 141-143), proclama que, a pesar de los esfuerzos, mentiras y enredos de algunos enemigos de la lengua, el euskara, gracias a la labor iluminadora de Larramendi, Astarloa o Erro, ha salido de las cavernas y aún se conserva joven, vigoroso, "Sasoicoa dago ta / Piscorra oraindic", y vivirá ahora y siempre. No hay idioma como él,

"Gozoa dalaric-da
Guzizco zintzoa;
Izkera guzietan
Lendabizicoa:
Beraren eguille zan
Gure Jaungoicoa,
Argatic da euscara
Aiñ gaiñ-gañecoa."

Hiribarren, en Eskaldunac, canta y ensalza a los vascos en su unidad y diversidad. Las siete provincias, las siete ramas del árbol, "Eskal-herri bakhotcha", se configuran unitariamente en torno a una historia, geografía, personajes, religión y trabajos comunes. El vasco es un pueblo siempre viejo y siempre nuevo, el más antiguo,

"Nihorc ezdu munduan Eskaldun adina;
Bakharra da mendetan bera egon dena;
(...)
Populu zaharrena, hari ohorea;
Ezda haren halturan nihongo yendea" (Hir,7)

Su lengua, también, no tiene par en la tierra, es totalmente diferente, "arras berecia", y sus orígenes se encuentran en los acontecimientos de la torre de Babel. Hiribarren exclama

"O mihi ederrena, hasteric gabea,
Norc erran ezduiala lurrean parea!" (Hir,4)

2.3.2. En la segunda mitad del siglo XIX, el género poético de contenido patriótico alcanza un auge considerable. A impulsos del ambiente surgido en torno a los acontecimientos políticos y al arrimo de los certámenes literarios, de iniciativas político-culturales diversas y de publicaciones pe-

riódicas como la revista Euskal-Erria, proliferan composiciones dedicadas a Euskal Herria, los fueros, el árbol de Gernika, el euskara, hechos y personajes históricos, la emigración a América, etc. De talante vital y poético muy diferente, dos son los versificadores que destacan en este período por dedicar una buena parte de su creación al cultivo del tema: Iparragirre y Arrese Beitia. A fines del siglo, y, como Arrese Beitia, alcanzando ya la primera década del XX, se añade la obra poética de S. Arana-Goiri.

Iparragirre canta de modo popular, sencillo y directo, sin exageraciones ni referencias míticas, a su tierra, "lurra", a su pueblo, "erria", y al árbol de Gernika. Sus principios son simples, "Jainkoa, lurra ta familia" (Ipar,165) y "Laurak bat" (Ipar,177), y sus versos,más que razonamientos o reflexiones políticas, son la manifestación de sentimientos de admiración y amor por Euskal Herria, "O! Euskalerri, eder maitea" (Ipar,156), "beti maitatuko det / nik Euskalerria" (Ipar,146). Expresiones de deseo como "nere lur maite ontan / ezurrak uzteko" (Ipar, 146), o de tristeza como "Lur maitea emen uztea / da negargarria" (Ipar, 150), e incluso la afirmación "Zuregatikan emango nuke / pozik, bai, nere bizia" (Ipar,156), no son palabras vacías, sino vivencias enteramente nobles y sinceras. A pesar de sus afirmaciones "ara Euskalerri, lur oberikan / ez da Europa guztian" (Ipar,156), comprensible por el entusiasmo que siente a la vista de su tierra al regresar tras largos años de estancia en América, y "au baiña lur oberik / iñun ere ez da" (Ipar,160), dicha para animar a los jóvenes a apreciar su tierra y abandonar el sueño de emigrar a América, Iparragirre sabe superar el tópico de considerar a Euskal Herria incomparable, absolutamente superior a todo otro pueblo o tierra. Reconoce también la existencia de lugares excelentes en otros países y si él escoge su propia tierra, no lo hace basándose en una supuesta y discutible preeminencia entitativa, o en la negación de los valores ajenos; su elección se cimenta en razones afectivas,

perfectamente legítimas, y en la afirmación y comunicación universal de los propios frutos, "Eman ta zabal zazu / munduan frutua" (Ipar,141). Aunque vea todo el mundo, Iparragirre asegura que él siempre amará a Euskal Herria. Es el corazón, el amor a su tierra, el que le impulsa:

"Erri-alde guzietan
toki onak ba-dira,
baiña biotzak dio:
"Zoaz Euskalerrira"." (Ipar,150)

Las dos composiciones que Iparragirre dedica a la lengua carecen de la espontaneidad e intensidad afectivas que caracterizan a las referidas a la tierra. Ensalza a estudiosos del euskara, Larramendi, Astarloa, Erro, Aizkibel y Bonaparte, y constata que tanto las buenas costumbres como la lengua están en peligro de desaparecer. Según él, si se pierde el euskara, se pierde la identidad del pueblo, "gu... Euskaldunak ez gera!" (Ipar,167). Por ello, sus versos son una llamada a conservar la lengua, a hablarla siempre y a manifestarse sin vergüenza como euskaldunes.

Tras la abolición definitiva de los fueros en 1876, Arrese Beitia es el versificador que, durante el último cuarto de siglo, más extensa y enérgicamente se hace eco de los temores y aspiraciones de los sectores vascos más afectados por la crisis de las realidades y valores político-sociales tradicionales. Sus composiciones patrióticas giran en torno al árbol de Gernika, los fueros, el lauburu, el euskara, el lema "Laurak bat", ampliado en algún caso a "Zazpirok egin daigun Erri bat" (ArrB,78), y convoca a mantener o restablecer las leyes, la libertad, la fe, la unidad, las costumbres y la lengua de los antepasados vascos. Resume los objetivos del creciente movimiento fuerista en los versos

"Bakar bakarrik guk gura dogu
Guraso zarren legea,
Geure euskaldun Jaungoikuagaz
Foruen libertadea" (ArrB,74-75)

Su discurso, según el análisis de A. Zelaieta (1), se articula sobre oposiciones binarias como "Lehen"-"Orain", "Orain"-"Gero", "Goia"-"Behea", "Euskara"-"Erdara", "Euskal Herria"-"Gaztel herria" y "Gernikar libertadea"-"Erdal libertadea". Los antepasados vascos vivían felices, libres, con sus leyes propias, resistiendo unidos y victoriosos a los ataques del exterior. Hoy, sin embargo, el pueblo está triste y ya no se escuchan sus cantos y gritos de alegría, ni se pueden contemplar sus admirables danzas. Cada vez está más castellanizado, "Azalez gaztelarturik" (ArrB,36). El poeta llora y se duele con él, "Arantza min bat dot biotzean" (ArrB,79), "Zori gaiztoan negargarri ta / Dot sentimendu andia" (ArrB,17). Euskal Herria, sus derechos, sus costumbres, su honra y casi hasta su lengua, "Galdu dozu ia berbetia ta / Asaba zarren ondria" (ArrB,29), han desaparecido o están a punto de desaparecer. La lengua euskérica, figurada como madre anciana, "Amatxo zarra" (ArrB,17), "Berbeta eder gozo ta leun" (ArrB,18), "Armenia'tik Aita Tubal'ek / España'ra ekarria" (ArrB,51), está sumida en la agonía, a punto de fenecer, y Arrese Beitia, en su dramática composición "Ama Euskeriari azken agurrak" (ArrB, 17-21), le da su último adiós y anuncia su muerte.

Entre las causas de tanta desgracia, "¡O zorigatxa!" (ArrB,41), se mencionan la desunión, "bateztasuna", el abandono de la lengua, el sometimiento y entrega a lo extranjero, la elección de una libertad extraña, falsa, "erderazkua", en lugar de la libertad de los antepasados, "¡O! Libertade katoliko ta / Euskeldun benetakua" (ArrB,37). Por ello es preciso fortalecer los fueros, y las costumbres antiguas,

(1) Cf. A. Zelaieta, Foruak eta euskal literatura, Donostia, Kriselu, 1978.

"Betoz lengo oiturak, ta lege garbia" (ArrB,82), reanimar el euskara, unirse en torno al árbol de Gernika, conservar la fe católica y no mezclarse con elementos ajenos, "Baña ez arren geyago nastu / Erdeldunen oiturakaz" (ArrB,25), "Urratu bear doguz erdaldun kateak" (ArrB,82). Actuando de esta manera, Dios escuchará las voces de su pueblo y llegará el tiempo de la liberación, los fueros renacerán, el árbol reverdecerá y el pueblo recuperará sus cantos, fiestas y danzas. La lengua, que, en realidad, solamente se hallaba enferma, no morirá definitivamente, ya que Túbal, misteriosamente, según la visión narrada en "Bizi da ama euskera" (ArrB,21-25), insuflará un nuevo aliento vital en su espíritu. El árbol de Gernika no se ha secado y todavía sigue en pie; semejante al árbol del paraíso, dador de vida, "¡o Aretx illezgarria!" (ArrB,71), es la bandera del pueblo vasco, su imagen más clara,

> "Zuregan dago euskeldun lur au personaturik,
> Bere ispillu benetakoa dauka zugaz;
> Zu zakusanak ikusi daike Euskel Erria,
> Paradisu bat dirudiala Arboleaz." (ArrB,62)

El tono de las composiciones patrióticas de Arrese Beitia dista mucho de ser el sencillamente espontáneo y vitalista de Iparragirre. Sus versos son raudales de palabras en los que se acumulan ideas y sentimientos graves y solemnes. Ensalza y dramatiza recurriendo a un retoricismo grandilocuente, cuajado de invocaciones altisonantes, atributos ampulosos, reiteraciones y ponderaciones enfáticas. Cuando se refiere al pasado y a Euskal Herria en sí, cae en tópicos y exageraciones. El pueblo vasco es el pueblo elegido, "¡O! neure Erri aukeratua" (ArrB,29), rico en cualidades , "Adimentuan zur ta argia,/ Bizi ta zailla lanian,/ Alperkeriak ez dau lekurik" (ArrB,29). Ningún otro pueblo puede parangonarse con él, "Danetan nausi, danetan leneen, / O! zu Euskaldun Erria!" (ArrB,50). Sus costumbres son admirables, sus leyes limpias, el euskara lengua del paraíso, "izketa artian garbiena" (ArrB,23). El presente, por el contrario, se represen-

ta con lamento y llanto. Aunque a veces se esboza una esperanza de salvación, domina el dolor y la desgracia, la impresión de que todo se ha perdido, de que Euskal Herria desaparece como pueblo. Los tonos elegíacos, hasta apocalípticos, las exclamaciones e interrogaciones retóricas, las imprecaciones, contribuyen a configurar un cuadro de negatividad, gravedad y caída.

Con frecuencia, Arrese Beitia establece analogías entre figuras o hechos bíblicos y el pueblo vasco. Euskal Herria es "¡A! Ebroz onuntzako Israel barria" (ArrB,33). Como Noé se salvó del diluvio gracias al arca, así Euskal Herria puede salvarse por medio de su arca, los fueros, las leyes de los antepasados. Del mismo modo que Israel estuvo esclavizado en Egipto y, habiendo escuchado Dios sus ruegos y lamentos, llegó a la tierra prometida de Canaán, así el pueblo vasco, sometido a cautiverio desde la pérdida de los fueros, "Ogei urtean gagozalako / Niniben katigu ala!" (ArrB,73), será atendido por Dios y alcanzará también su liberación. Éstas y otras referencias contribuyen al ennoblecimiento de Euskal Herria, al dramatismo de su situación y destino, e imprimen un sentido religioso a la tarea de su recuperación.

Los aspectos tratados por Arrese Beitia se reiteran en las creaciones aisladas de otros versificadores de la época. El tema general del pueblo vasco aparece, por ejemplo, en composiciones como "Eskualdunak" de B. Ibarrart (MEOE,516-518), "Illak gera" de A. Arzak (MEOE,344-346), "Lau arbolatxo" de K.Otaegi (MEOE,370-371) o "Euskal-Erriari" (MEOE,383-384), "Euskaldunak" (MEOE,384) y "Euskal-Erriyari" (1) de K. Etxegarai. De nuevo, se resalta la nobleza de los antepasados , se insertan referencias míticas en torno a personajes como Túbal o Aitor, y se insiste en la superioridad de Euskal Herria sobre los demás pueblos, ya que por su limpia historia,

---

(1) K. Etxegarai, "Euskal-Erriyari" in Euskal-Erria, XVI, 1887, p. 265.

sus abundantes dones y su admirable lengua, "Da munduko denetan / Berdin gabekoa" (Etxegarai). Es preciso mantener la unidad, "laurak bat egiñik", y, ya que la fe, la lengua, las costumbres, los sentimientos y hasta el mar son los mismos en Iparralde y Hegoalde, incluso la unidad de las siete provincias, "zazpiak bat zirela ez da ahantzia..." (Ibarrart). La composición de Zaldubi "Gauden gu eskualdun" (EGIPV,II, 161-163), además de subrayar la originalidad del pueblo vasco, es una enérgica llamada a la unidad, "Zazpi Eskualherriek / bat egin dezagun" y a perseverar en el ser euskaldun, "guziak bethi, bethi, / gauden gu Eskualdun". No faltan los lamentos e imprecaciones al modo de "Gauza tristea!... Paregabea da gaur nere dolorea!" (Arzak), "Euskal-Erria izandu zana, beltzez jantzia, galdua!..." (Arzak).

Al árbol de Gernika se le dedican composiciones como "O Aritz gurea!" de Kasal Otegi (MEOE,381-382) o "Arbolari oroipena" de K. Otaegi (MEOE,371-372). El árbol, "Maitagarrizko Arbol gurea", no se ha secado pero la enfermedad ha hecho ya mella en su interior, "gaitza sartua txit txarra" (Kasal Otegi). Hay que enfrentarse a los enemigos que tratan de derribarlo y desterrar el mal que le carcome, la mutua animadversión, "alkar-ezin-ikusia" (Otaegi). La lengua euskérica se presenta repetidamente figurada como madre y los euskaldunes como sus hijos. Los versificadores, al igual que en los demás aspectos patrióticos, adoptan bien un tono elegíaco, doloroso, bien un tono grandilocuente, de alabanza extrema. Así, en "Ama euskara eta bere umiak" de Kasal Otegi (1) o en "Ama euskeraren bakartasuna" de R. Azkarate (MEOE,787-788), la madre se halla triste, abandonada, asediada por sus adversarios y si los hijos desean reconfortarla deben seguir el ejemplo de sus antepasados y defenderla hermanados entre sí. En "Ama Euskarari" de K. Etxegarai (2), composición larga, pretenciosa y ampulosa en extremo, recargada de pesadas

(1) F. Kasal Otegi, "Ama euskara eta bere umiak" in Euskal-Erria, XXIX, 1893, p. 259.

(2) K. Etxegarai, "Ama Euskarari" in Euskal-Erria, XI, 1884, p. 391.

anáforas, se ensalza sonoramente a la lengua, "bere edertasun mirakindarra", "Berdingabeko Euskal-izkuntza maitagarriya", y tras exclamar "¡Ez, bada, negar egin, gaur, Ama biyotzekua!", el versificador anuncia un día, "¡Egun ederra!", en el que todo será alegría, "Ikusiko da, galaiturikan, Euskal-Erriya".

Entre las composiciones poéticas de Arana-Goiri, (ArG,2397-2419), publicadas en su mayor parte entre 1894 y 1906, aproximadamente la mitad son de contenido patriótico. El tema aglutinante no es la tierra, los fueros, el árbol de Gernika o el euskara, sino la Patria, "Aberria", "Ene Aberri laztana", concretada unas veces como "Bizkaya", "Neure Erri maitia", "Erri bizkaitarra", el pueblo vizcaíno, que nunca abandonará a los otros seis , sus hermanos, "Bizkai ta Euskelerri / Dana batzatuta" (ArG,2399), y otras como "Euzkadi", "Euzkeldun Errija". El término "ama", además de designar a su propia madre y a la Virgen María, y figuradamente al mar, en el contexto que nos ocupa solamente se aplica a la Patria, "Aberri ama".

En su poesía no se presenta a "Euzkadi" como incomparable o superior a cualquier otro pueblo. Lo que sí se hace es afirmar la propia identidad y negar toda identificación con elementos de naturaleza extraña. Se proclama la originalidad del ser "bizkaitarra", "euzkeldun", "Bizkaitarrak, bizkaitarrak gara" (ArG,2398), y se subraya la diferencia e incompatibilidad con el ser español, "Ezkara españarrak, / Ez arrotzaliak, / Ez maketuen edo / Motzen aizkidiak" (ArG,2398). Esta declaración va acompañada del rechazo y expulsión del extranjero, expresada en ocasiones, como en el poema "Ken!", de modo violento, y de la necesidad de convertirse en enemigo del propio enemigo, "Bera-areijuaren/ Arerijuak ixan" (ArG, 2398).

Sí se mantiene, sin embargo, la reiterada comparación entre el ayer y el hoy, con la consabida idealización del pasado y la angustiosa dramatización del presente, plas-

mada en los poemas "Lenago il!", "Otseña zara" y, en particular, en "Mendiko negarra". Los antepasados vascos se defendían contra quienes trataban de someterlos y el pueblo era dueño de sí mismo y no conocía el mal, "Zeure buruban jauna ziñan: / gatxa zer zan etzenkijan " (ArG,2412). Se reunían en asamblea bajo el Roble y hacían sus propias leyes. Tenían por Señor Supremo al Dios de lo alto y conservaban las buenas costumbres que les daban la felicidad. Mantenían incontaminada la vieja raza y su lengua era el euskara. Hoy, por el contrario, todo está lleno de extranjeros, de castellanos, "motzak sartuta / zuben etxion / dira amen jabe / nausijak" (ArG,2406), y la Patria se ha vendido a España, a sus leyes, "Jausi zara España-pian" (ArG,2402), dándole su corazón y convirtiéndose en su sierva. Se han abandonado las costumbres tradicionales y la influencia extranjera ha corrompido el espíritu de los vascos, hasta el punto de que se ha olvidado el nombre de Dios, la maldad ha invadido el ambiente y el aire se ha llenado de blasfemia. La raza se ha mezclado con sangre extraña y no es posible encontrar ni un solo euskaldun puro por ninguna parte, por lo que

"¡Euzkeldunak:
Egijaz esaten da
Eztala, eztala
Geyago euzkeldunik!" (ArG,2410)

El tono de estos poemas es profundamente pesimista. Sin los rasgos apocalípticos de un Arrese Beitia, Arana-Goiri ve a Euskadi caída en el abismo, "Jausi zarean / Lexara" (ArG,2412), y hace una descripción enteramente negativa de la situación. Siente vergüenza, no quiere ver a su Patria en ese estado de postración, pero se resiste a llorar. Con expresiones dramáticas, prefiere que la Patria muera antes que seguir así, "¡Il, Ama, laster! ¡Il zadi!" (ArG,2403), "¡Obia erijotza da!" (ArG,2402), y él mismo desea para sí la muerte para no ver tanta desgracia, "¡Il nayago dot / ikusi baño / Aberrijaren / amaya!" (ArG,2406).

Con todo, en otros segmentos poéticos, Arana-Goiri llama a la Patria, a los euskaldunes, a despertar. El término utilizado es "itxartu", "Noz-edo noz, Ama, itxartu" (ArG,2412), relevante hasta el punto de que da título a un poema, "Itxarkundia", en el que se exclama

"Itxartu zaiz, bizkaitarrak,
Aupa, euzkeldun gustijak" (ArG,2405)

Si el pueblo despierta, se liberará del poder español, "Eta bizkaitarrena / Bizkaya ixango da" (ArG,2399), Euskadi será dueña de sí misma. Arana, positivamente, busca el triunfo patriótico y lo manifiesta con intensidad en gritos ensalzadores como "¡Gora ta gora Euzkadi!" (ArG,2413), y sus objetivos políticos están grabados en versos como "¡Bizi bei Jaun-Goikua, / Bixi Lagi-Zarra!" (ArG,2399). "Euzkadi", "Jaun-Goikua", "Antziñeko enda zar, / Garbi ta bakana" (ArG,2399), "Euzkera gozua", "asaben lagijak", "Areitz bat (...), / zar, sendo", "ekandu onak", son los pilares de su programa político y sus versos instan a trabajar en su favor.

De esta forma, en el período correspondiente a las últimas décadas del siglo XIX y al umbral del XX, se configura una poesía de contenido patriótico en la que se combinan o alternan el lamento doloroso y derrotista con la llamada apremiante a la defensa de los valores tradicionales vascos y al cumplimiento de los deberes que atañen al pueblo, su lengua, sus leyes o sus costumbres. Por un lado, abunda el sentimiento recargado, la alabanza a menudo hueca y exagerada, y, por otro, se recurre al apoyo de componentes míticos y se adopta una actitud de rechazo frente a lo foráneo, considerado como enemigo a eliminar o contagio a evitar. La acentuación de los tonos negativos o sombríos, prescindiendo de si son o no proporcionados a la situación real, sirve para excitar el patriotismo de los lectores u oyentes. Al presentar a Euskal Herria, Euskadi, sumida en un proceso de desmo-

ronamiento abocado a una inminente disolución como pueblo, se pretende lograr un mayor impacto en las conciencias, provocar una reacción de defensa y de inquietud. La función conativa de estas composiciones es evidente.

2.3.3. En la etapa inmediatamente anterior a la publicación de Biotz-begietan, tres primeras décadas del siglo XX, los poetas prestan menos atención a temas como los fueros, el "Zazpiak bat" o el árbol de Gernika, y versifican ante todo sobre la patria y la lengua, sin que se observen cambios sustanciales. El término "ama", que sigue valiendo para designar a la propia madre natural, a la Virgen María o a la Iglesia, se mantiene vinculado a Euskadi, "Euskadi Ama", "Aberri Ama", y al euskara, "Ama Euskera", "Amatxo", "Euskera amatxu", etc., que también recibe otras denominaciones como " euskaldun-lurreko Erregiña". La comparación entre el pasado feliz y el presente lastimoso continúa siendo motivo poético. Basta leer composiciones como "Odeiak" de E. Arrese (Arr,Ner,95), "Esnatu gera. Gernikako zugatzari" y "Euskadi Amari" de K. Sagarzazu (Sag,42-47,54-55), "Aitita-illobeak" de B. Aizkibel (Aizk,79-82), o "¡Ez zaitez il, Amatxu!" y "Euskal-Erriko Aingeru Jagoleari" de P. Zamarripa (Zam,95-98,104-108), quien, nostálgico, se duele en versos como "Dana zan atsegiña, dana poztasuna", "¡Gizaldi zarrak eta gizaldi berriak / Oso ezbardiñak dira gure gizaldiak!", "¡Ai, ezta Euskal-erria antxiña izan zana!"

Aunque abandonados ya los tonos tremendos de Arrese Beitia, en esta etapa predominan también los elegíacos y luctuosos. Son numerosas las composiciones que instan a los euskaldunes a amar y defender su lengua, "t'eutsi Euskerai / gaxoa il baño lenago " (Jaur,71), y son varias las que llevan por título gritos o lemas como " Bizi bedi euskera", "Euskaldunak euskeraz" o "Maita zazu zure izkuntza". Los poetas no

escatiman elogios a la lengua, "Zar, eder, samurra" (Sag,113-115), y Zamarripa, en "Erderea ta Euskerea" (Zam,72-73), escribiendo en la vieja Salamanca, llega a pedir:

"Erderea emen Euskerea barik
ikusten dodan antzean,
ikusi nai dot, anai maiteak,
Euskerea nere lurrean:
nasterik barik, Erderea barik,
bakarrik eta uts utsean."

Sin embargo, esas alabanzas y llamadas a la conciencia de los euskaldunes no son sino consecuencia de la situación sombría en que se encuentra la lengua y que los poetas reflejan en composiciones de títulos dramáticos como "Ez zaitez il, Amatxu" de P. Zamarripa (Zam,95-98), "¡Ilko altzera!..." de M. Lekuona (1) o "¡Ezin poztu!" de Zubigar (2), y en versos narrativos como "¡Geure txoritxuak ilten!" de P. Zamarripa (Zam,37-41), "Aralar" de L. Jauregi (Jaur,68) o "Txori mindua" de A. Tapia (EOl,I,70-83). Zamarripa exclama "Ai, zeinbat zeinbat diran Amaren negarrak!" y reconoce que perdidos los fueros y las viejas costumbres, a los euskaldunes únicamente les resta el euskara, en peligro de extinción, "Ilten bayaku bera, eztogu besterik!". La idea de que si la lengua muere es imposible sentirse feliz, Euskal Herria está acabada y no merece la pena vivir, "Zu ilta gero gu bizi? nola?" (Lekuona), late en las composiciones de Zubigar, Tapia y Lekuona.

El tema de la patria recibe un tratamiento semejante. Sin tanta exageración como en la etapa precedente, se resaltan sus aspectos luminosos y vuelve a ser ensalzada, por ejemplo, en "Euskal-Erria" de E. Arrese (Arr,Ner,5), "Aberri

---

(1) M. Lekuona, "¡Ilko al-tzera!..." in Euskal-Erria, LXXV, 1916, pp. 556-557.

(2) "Zubigar", "¡Ezin poztu!" in Euskal-Esnalea, 275, XI-1926, pp. 218-219.

maitia" de K. Sagarzazu (1) o en "Maitiena" de B. Aizkibel (Aizk,43-44). De la patria se dice que es inmejorable, la más amada, "Ezta euzkija bera / baxen argitsuba" (Aizkibel). La esperanza en un renacimiento patrio, que cobra cada vez más fuerza a medida que se acercan los años treinta, tiene también su reflejo en poemas como "Pizkunde-Eguzkia" de L. Jauregi (EOl,I,134-143).

A pesar de ello, Euskadi llora, sojuzgada y angustiada. Numerosas composiciones lo atestiguan. Así, "Ama gaxoa negarrez"de E. Arrese (Arr,Tx,81-82), "Ama Euzkadiren deia", "Ama gabe" y "Ama gaxoa" de K. Sagarzazu (Sag,91-92,100-101, 116-117), "Aberriyari" de J. Elzo (2), "Bai erri gaxoa...!" de L. Jauregi (Jaur,17),"¡Aberri!" de T. Garbizu (3), o "Sabinen abintza", "Maitiena", "Sabinen didarra", "Aberri-deya", "Aitita-illobeak" y "Edurra" de B. Aizkibel (Aizk,15-17,43-44,51-53,65-67,79-82,83). Es este último quien, en "Maitiena", condensa la paradoja de una patria excelente y a la vez desgraciada, "eratsita", "ezetsita":

"Baña ederra dala
gure matetxuba
maiterik maitiena
¡bera dan gaxua!"

2.3.4. En este proceso de configuración de una poesía de contenido patriótico-lingüístico, los cuatro poemas de Lizardi, EU, AS, IZ y GU, a la vez que contienen elementos tradicionales, utilizados por los poetas anteriores, aportan o confirman una serie de componentes notablemente renovadores. En el plano del contenido, nuestro poeta se desliga de concepciones que consideran a Euskal Herria como pueblo incompa-

(1) K. Sagarzazu, "Aberri maitia" in Euzko-Deya, 46, 1-III-1918, p. 6.
(2) J. Elzo, "Aberriyari" in Euskal-Esnalea, 183, III-1919, p. 50.
(3) T. Garbizu, "¡Aberri!" in Euskal-Esnalea, 285, IX-1927, pp. 189-190.

rable, situado por encima de todos los demás, y al euskara como entidad de origen divino o mítico, perfecta y limpia. No dice de Euskal Herria que es superior, sino que la realidad de otros pueblos o tierras es **guziz beste** (EU). Entre los elogios dedicados a la lengua, "**abots eztia**", "**eder, benetan**", "**ezpaitun ezer / lurbiran ederrik i bezain eder!**" (EU), es este último el que puede suscitar algún recelo. Si es, como parece ser en el caso de varios de los versificadores antes mencionados, producto de un convencimiento ideológico por el que el euskara es considerado realmente como la más excelente de las lenguas, entonces hay que reconocer que en Lizardi aún quedan restos de las exageradas suposiciones o creencias de etapas precedentes. Si, como es nuestro parecer, la afirmación de supremacía es más bien un modo de manifestar intensamente el afecto y entusiasmo que el esposo-poeta siente por la esposa-lengua, entonces la expresión no es propiamente indicio de una actitud ideológicamente desviada y se explica en el marco contextual de dicha relación amorosa.

Por otro lado, como ya hemos señalado, Lizardi, lejos de ciegos triunfalismos, es consciente de la falta de desarrollo en que se halla la lengua y de su necesidad de capacitación. De ahí que,en la línea de apertura universalista y entusiasta de Etxepare, busque no encerrarse en unos límites, sino lanzarse a recorrer nuevas rutas. Es también la actitud de Lauaxeta cuando en su épico poema "¡Itxasora!" (Laux,111-113), de no pocos elementos comunes con EU, llama enardecidamente a avanzar hacia adelante,"¡Aurrera, aurrerantza!", a explorar, inquietos, con empuje y vigor, a través de los mares, nuevas tierras, "Lur-barri billatzale ametsa lagun dogu", nuevos horizontes, "¡Zabaldu ozertzeak!". Lizardi intenta conjugar el reconocimiento de la cultura original y la apertura al exterior. Siguiendo a Arana-Goiri, pero sin su carga de rechazo frontal y violento a todo lo español, afirma el ser euskaldun y prima los valores propios, **ta besteren go-go-menbetik / yare-gagizu usu, geurea gaiturik!** (EU). Deja de lado las invectivas contra enemigos supuestos o reales y su-

braya, positivamente, lo que para él es lo esencial, es decir, que el resurgimiento patrio ha de resultar de la renovación de la tradición y lengua propias.

Al referirse a la lengua, la tradición o la patria, Lizardi, en lugar de recurrir a la reiterada figura de la madre, utiliza las de "amona", "gizalaba" y "ezkon(tide)". En el poema AS, en torno a la persona de la abuela, incide en la tradicional comparación entre pasado y presente. Su disposición, sin embargo, es diferente y personal. La distinción temporal establecida por Lizardi no coincide con la mantenida por los poetas precedentes. La oposición simple y dicotómica se transforma en combinación compleja de planos. El pasado no se dibuja de modo bucólico e idealizado. El presente se caracteriza en las figuras del huerto y de la abuela con rasgos nocturnos y decadentes, pero no por eso se reprueba y se rodea de imprecaciones. Además, el presente, en su dimensión simbólica, se reviste de contenido positivo gracias a la persona del hijo que representa la continuidad de la tradición.

Las alusiones específicamente políticas o patrióticas ocupan un espacio muy limitado en el poemario. Con todo, la mención de "aberria", "Euzkadi", y las referencias al patriotismo o a la aspiración de libertad, indican que Lizardi no excluye de su poesía la función conativa y cree que sus versos pueden contribuir a despertar la conciencia patriótica de los vascos. El desarrollo del tema es, de todas formas, más simbólico que denotativo. El tratamiento expresivo, tanto de este tema como del de la lengua, se realiza por medio de recursos, tanto rítmicos como léxicos, enunciativos o semánticos, ya analizados, que son nuevos en la tradición poética euskérica. Así, por ejemplo, imágenes como las del huerto, la esposa, el hielo que cubre los valles, el viaje o el descenso a las profundidades interiores y, sobre todo, el sentido comunicado en ellas.

En los poemas lizardianos el tono ya no es de lamento lloroso, excesivamente sentimental o recargado, ni tampoco de exaltación desmedida. Ideas y sentimientos se articulan en difícil equilibrio. Las situaciones dramáticas descubiertas en AS, IZ y GU, no suscitan en el poeta gemidos, gritos o imprecaciones. Su actitud consiste en la constatación dolorosa, superada, gracias a un proyecto entusiasta, por la esperanza en una futura renovación.

3.- RELACIONES DE INTERTEXTUALIDAD

3.0. INTRODUCCIÓN

No es fácil encontrar huellas de otros poetas o textos en los poemas de Lizardi. Él mismo, prácticamente, no ha dejado datos explícitos sobre posibles conexiones o parentescos. Sin embargo, cuesta aceptar que una creación poética, máxime una como la suya, en muchos aspectos insólita y singular en comparación con el resto de la serie euskérica precedente, haya surgido de forma totalmente independiente, ajena a cualquier relación intertextual con otras series poéticas. Por ello, la cuestión referente a las influencias y fuentes de la poesía de Lizardi ha inquietado constantemente a los estudiosos del poeta, ha constituido, y constituye aún, un desafío permanente.

El tradicional capítulo correspondiente a las influencias ejercidas sobre un autor y a las fuentes de las que éste acarrea material para su obra, ha quedado en los últimos años englobado, ampliado y dinamizado en el campo abierto por la intertextualidad o transtextualidad (1), término que definimos como la interacción semiótica de un texto con otro u otros textos (2). Estos, es decir, el intertexto, quedan absorbidos o transformados en el interior de aquél. La intertextualidad es exoliteraria cuando el intertexto está constituido por textos no verbales o verbales no literarios, y endoliteraria cuando el intertexto lo forman textos considerados como literarios.

---

(1) Cf. J. Kristeva, Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse, op. cit., pp. 52-55, 84-88; G. Genette, Palimpsestos, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-17.

(2) Cf. V. M. de Aguiar e Silva, op. cit., pp. 624-633.

Aunque los aspectos analizados en los dos apartados anteriores también se incluyen en un concepto amplio de intertextualidad, aquí, con este término, nos referimos concretamente a una intertextualidad endoliteraria y centrada en las relaciones con textos de otras series poéticas distintas de la euskérica. La intertextualidad propiamente literaria opera según formas y grados que van desde el más explícito y y determinado como la cita o el plagio, hasta el más extenso o implícito como el estatuto genérico de la obra o el tratamiento expresivo y temático derivado de la incorporación a un movimiento literario amplio, pasando por la alusión, el comentario, la glosa, el pastiche, la traducción, la imitación, la relación con elementos paratextuales como el título, el prólogo, las notas, la dedicatoria, el epílogo, etc.

En el caso de Lizardi, salvo recursos específicos como la traducción, el tipo genérico, y la cita y la dedicatoria paratextuales, el resto, ese conjunto de operaciones o conexiones intertextuales posibles, cuyo grado de efectividad real trataremos de medir, lo agrupamos indistintamente bajo el título tradicional de influencias o fuentes, sean próximas o remotas, concretas o ambientales, entendidas como interacciones dinámicas creadoras de sentido. Por otro lado, distinguimos entre influencia y afinidad o sintonía. En el primer caso, entre los dos textos, A y B, se establece una relación directa por la que A influye en B y éste, a su vez, recibe el influjo de A. Como consecuencia, algún o algunos elementos de A quedan integrados en B. En la afinidad, la conexión entre los textos es oblicua; no entran directamente en contacto, sino que, al provenir de situaciones, vivencias, modos de ver y sentir, criterios literarios, ambientes, etc., comunes, contienen elementos afines, no comunicados el uno al otro, sino recibidos de una fuente originaria idéntica o semejante. En ambos textos se da una sintonía que puede concretarse en coincidencias o confluencias de temas y formas expresivas.

La cuestión de la intertextualidad, en el aspecto referente a las fuentes e influencias, es, en Lizardi, una "incógnita", un "auténtico enigma" (1). Con la intención de solucionarla, una veces a modo de pista sugerente, otras como correspondencia posible, y hasta como relación o influencia expresa, se han propuesto conexiones entre determinadas composiciones de Biotz-begietan y poemas concretos de las series poéticas vecinas. A continuación, recogemos, examinamos y completamos las más importantes.

3.1. LOS POEMAS DE LA VIDA Y LA MUERTE

3.1.1. El poema "Oia"

Orixe (2) apunta una posible influencia de la composición de Baltasar del Alcázar "Una cena" en el poema OI. Dicha composición se encuentra recogida en la ya mencionada antología Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana, conservada entre los libros que pudieron pertenecer a Lizardi.

Comparando ambos textos, son más, y más importantes, los puntos de diferencia que los de contacto. El asunto corresponde en ambas al momento final del día, una escena nocturna; pero, mientras en la poesía castellana el objeto específico tratado, ensalzado, es una enjundiosa cena a base de buen vino, ensalada, salpicón, morcilla y queso, en la euskérica el poeta se dedica a cantar las excelencias de la cama y del buen sueño. La cena ocupa casi todo el poema en el primer caso, y en el segundo solamente se menciona en **Apaldu**

---

(1) E. Ibarzabal, Koldo Mitxelena, Donostia, Erein, 1977, p. 56.

(2) Orixe, ""Biotz-begietan". La cama" in El Día, 6-VII-1932, p. 1.

det oparo. La única aproximación reseñable en el plano del contenido se da en la última estrofa. En "Una cena", el poeta se duerme y deja para mañana el cuento que iba a narrar,

"Las once dan, yo me duermo;
quédese para mañana."

y en OI, Lizardi, rendido de sueño, pospone al día siguiente el rezo del padrenuestro en favor del inventor de la cama,

Gauzok ala dirala,
laga dezaket "aita-
gurea" biarko...
(...)
Agur... Da... gi... dan lo... o... o.....!

Ambas composiciones están construidas en forma narrativa, enunciada por la primera persona, sobre un ritmo ligero y juguetón, adecuado al tema, pero estos rasgos son demasiado generales como para que se pueda hablar de influencia. Si la hubo, a lo más, Lizardi recogió, moderadamente, el tono epicúreo y sensual de "Una cena" e inspirándose en él construyó un poema que, salvo esas características generales y los pocos puntos concretos de contacto, guarda escasa semejanza con aquél.

3.1.2. El poema "Zeru-azpia"

El caso del poema ZE es distinto. Lizardi nos dice, en la nota insertada entre el título y el texto del poema, que se trata de una traducción de una composición francesa de Besse de L., "Pantzeratik itzulia, mamiz", e incluye la traducción castellana de la poesía original. La identidad del poeta designado por esta corta e incompleta denominación ha intrigado a más de un estudioso de Lizardi, pero su nombre

no aparece en las enciclopedias generales ni en las historias de la literatura francesa. La escasa calidad de los versos, así como la acertada sospecha de que se trataba de un poeta menor no les ha estimulado a realizar mayores esfuerzos para localizarlo. L. M. Mujika, por ejemplo, dice:

> "Itxura denez, poeta hau etzen puntakoa Frantzian, ezen-eta Larousse eta beste liburu askotan ez baita zitatzen. Espasa-Calpe-n Besse L. deituriko idazle beneditar bat dakusgu, XIX. mendekoa eta gai erlijiosoz idazten duena... Besterik ez dugu aurkitzen. (1)

A. Lertxundi, por su parte,

> "Dakiguna, Frantzian izana zela eta Frantziako poeta ttipiak - Besse de L. adibidez - ezagutzen zituela." (2)

En realidad, se trata del poeta improvisador Alfred Besse de Larzes (3), nacido en Marsella (1848), afincado durante muchos años en Coutances (Normandía), que desde pequeño demostró gran habilidad en componer al momento y de viva voz versos improvisados, ajustándose a temas o rimas que el público le proponía. Besse de Larzes se las apañaba para salir airoso de las pruebas ante el asombro de los oyentes. Llegó incluso a repentizar estrofas imitando estilos como el de V. Hugo o A. de Lamartine. Realizó giras por diferentes lugares de Francia, actuando en colegios, pensionados, seminarios, etc. Falleció en el curso de uno de sus viajes, cuando se encontraba en Friburgo (1904).

---

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 2, pp. 157-158.

(2) X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi, op. cit., p. 116.

(3) Cf. C. Laplatte, "Besse de Larzes (Alfred)", artículo contenido en el Dictionnaire de Biographie française, París, Librairie Letouzey et Ané, 1954, vol. sixième, p. 323; cf., así mismo, el folleto elaborado por el Abbé Sanson, Les curieuses improvisations de Besse de Larzes, Saint- Lô, Imprimérie René Jacqueline, 1937.

Existen breves recopilaciones de sus improvisaciones (1), que tratan a menudo sobre sentimientos del corazón humano, el amor a la religión y a la patria, las bellezas de la naturaleza, sonrisas de madre y cunas de niños, rosas, lirios y nidos de pájaros, etc., en un tono casi siempre dulce y amable, o elegíaco y sensiblero. El valor de su actividad versificadora reside más en el virtuosismo que demostraba que en la calidad de sus composiciones. La más conocida es la traducida por Lizardi, "L'envers du ciel", improvisada en forma escrita sobre un papel al encontrarse Besse de Larzes con el entierro de un niño, y que aparece incluida en la mayoría de sus colecciones. He aquí el texto original francés:

""Pourquoi, dit un enfant, ne vois-je pas reluire
Au ciel, les ailes d'or des anges radieux?"
Sa mère répondit avec un doux sourire:
"Mon fils, ce que tu vois n'est que l'envers des cieux!"

Et l'enfant s'écria, levant son oeil candide
Vers les divins lambris du palais éternel:
"Puisque l'envers des cieux, ô mère, est si limpide,
Comme il doit être beau, l'autre côté du ciel!"

Sur le vaste horizon, quand la nuit fut venue,
À l'heure où tout chagrin dans un rêve s'endort,
Le regard de l'enfant s'élança vers la nue:
Il contempla l'azur, semé de perles d'or.

Les étoiles au ciel formaient une couronne,
Et l'enfant murmurait près du sein maternel:
"Puisque l'envers des cieux si doucement rayonne,
Oh! que je voudrais voir l'autre côté du ciel!"

---

(1) Entre ellas: Choix des improvisations de Alfred Besse, París, Tolra et Haton, 1865; Nouvelles poésies pour les pensionnats, Amiens, Yvert et Tellier, 1892 (2ª ed.); Poésies nouvelles, suivies d'un choix de poésies anciennes, Vannes, Imprimérie de Lafolye, 1886; Pétites poésies pour les pensionnats, Poitiers, Chez M. l'abbé W. Moreau, 1880 (2ª ed.); etc.

L'angélique désir de cette âme enfantine
Monta comme un encens au céleste séjour,
Et, lorsque le soleil vint dorer la colline,
L'enfant n'était plus là pour admirer le jour.

Près d'un berceau, pleurait une femme en prière,
Car son fils avait fui vers le monde inmmortel,
Et, de l'envers des cieux, franchissant la barrière,
Il était allé voir l'autre côté du ciel!"

Lizardi pudo haber accedido a este texto en algunos de sus viajes a Francia o a través de las relaciones epistolares y directas mantenidas con personas del país vecino. Para 1925, año en que está fechada la traducción, trabajaba ya en la empresa "Perot" de Tolosa, Su propietario, Joseph Léon Perot, poseía otra fábrica en Angulema, localidad en la que vivía habitualmente. Por las tareas de su gerencia, así como por su correspondencia con la familia Charon, que residía cerca de dicha ciudad, podemos suponer que, además de París, Lizardi visitó también Angulema. Por otra parte, entre las composiciones de Besse de Larzes, una lleva por título "Angoulême", lo cual permite suponer que en alguna de sus giras actuó en esta capital. En tal ocasión, sus poemas o cuadernillos de poesías pudieron haber sido vendidos o distribuidos en la ciudad. Con todo esto queremos decir, simplemente, que, fuera de un modo u otro, nada hay de extraño en el hecho de que nuestro poeta llegase al conocimiento de un texto tan poco difundido. Eran varios los caminos que lo posibilitaban.

En cuanto al motivo que le impulsó a traducirlo e incluirlo en su poemario, a nuestro juicio, Lizardi no escogió "L'envers du ciel" principalmente por su calidad poética, sino que lo hizo por su contenido. Por la fecha de la versión, año 1925, y por su situación en el poemario, antes de XA, no parece que para entonces hubiera ya muerto Xabiertxo; cabe la posibilidad pero no es lo más probable, ya que falle-

ció en la Nochebuena de 1925. Pero anteriormente a su muerte, Lizardi y su esposa habían visto morir, a las pocas horas de nacer, a dos hijos mellizos. Sea por la pérdida de dos, sea por la de los tres, parece que a Lizardi le conmovió la historia contada por Besse de Larzes y vio reflejada en ella, en un molde sencillo, en un tono afectivo y con cierta ingenuidad, algo de lo que él sentía en su corazón y poco después, en una construcción más compleja, había de desarrollar en XA.

Lizardi, para su única traducción conocida, escoge un poeta francés menor, y fuera de Besse de Larzes y de Maeterlinck, pero este último con ocasión de un texto en prosa, no menciona en ninguno de sus escritos ningún otro poeta en lengua francesa. De este hecho cabe deducir que su conocimiento de la poesía en dicha lengua era más bien limitado o superficial (1). Además, y en contra de la afirmación que hemos recogido de A. Lertxundi, la elección de este poema, el acercamiento a Besse de Larzes, no implica que Lizardi estuviese al tanto de poetas, o los poetas, menores de Francia, "Frantziako poeta ttipiak", en plural, sino únicamente que conocía el poema o los poemas del improvisador marsellés.

3.1.3. Los poemas "Otartxo utsa" y "Xabiertxo'ren eriotza"

En el prólogo a la edición de 1932, Orixe afirma que el poema OT recuerda, por el título, aunque no por la poesía en sí, a "La cuna vacía" de J. Selgas (2). La semejanza apuntada es real, ya que "Otartxo" se puede interpretar como "cestillo-cuna" y "Utsa" equivale a "vacío", pero nada más, ya que el contenido de ambos es totalmente diferente.

---

(1) A tener en cuenta, así mismo, la frase escrita por Lizardi en su artículo "Rumbos nuevos" (Kaz,359): "Con perdón de los señores de la poesía pura que cita Aitzol (...)". Aitzol, en el prólogo a Bide-Barrijak, al cual se refiere Lizardi, menciona dentro de la poesía pura a Bremond, Valéry, Claudel y Souza. Por el tono de la frase, no parece que nuestro poeta conociese la poesía de esos "señores".

(2) Incluido en el libro Flores y espinas, 1879, lo citamos a través de la antología elaborada por R. de Balbín y L. Guarner, Poetas modernos (siglos XVIII y XIX), Madrid, C.S.I.C., 1952, pp. 172-173.

Para nosotros, el poema de Selgas, fuera del título, de tener alguna relación o parecido, la tendría con el poema XA. Son varios los puntos de contacto entre ellos. En ambas composiciones los ángeles bajan del cielo,

"Bajaron los ángeles"	**Apaindu, ta zoazte guztiok beera**

besan al niño y le hablan al oído invitándole a irse con ellos,

"besaron su rostro y cantando a su oído le dijeron: - Vente con nosotros."	**Masallean laztan bat, eztiz betea: eskutik ar, ta abia... (...) - Iñoren itz emeak entzuten ago**

Los ángeles baten sus alas de oro y se llevan consigo al niño,

"Batieron los ángeles sus alas de oro"	**(...) zabala arrotuz egoak (...) ego bigun arroek bultzata!...**

Sin embargo, la configuración de los dos poemas es muy distinta. Por indicar algunos aspectos, a la brevedad, tono dulce y melancólico, personajes limitados a los ángeles y el niño, en "La cuna vacía", se contrapone la extensión y división en escenas, el registro doloroso y dramático de algunos momentos, el final esperanzador, la mayor riqueza de personajes y más elaborada complejidad de sus relaciones, en XA. Los elementos comunes, las semejanzas señaladas, se pueden entender perfectamente diciendo que se ajustan al molde o esquema habitual según el cual la tradición poética acostum-

bra a desarrollar este asunto. En el mismo ZE, sin ir más lejos, no faltan los ángeles, su descenso o mirada a la tierra, la marcha del niño al cielo como ángel, etc. Queremos decir que XA se explica dentro de la serie poética sin necesidad de recurrir a un poema concreto, sea el de Selgas o el de cualquier otro, y que para hablar de verdadera influencia serían precisos más datos de los que poseemos.

3.1.4. El poema "Biotzean min dut"

El poema BI ha sido puesto en relación con la conocida Rima LXXIII de G. A. Bécquer, la que comienza con el verso "Cerraron sus ojos". L. M. Mujika (1) halla, en el plano del contenido, varios puntos de semejanza entre ambos poemas. Ordenados por referencia a las estrofas del poema castellano, y completados con otros, son los siguientes:

"De la casa, en hombros,
llevároнla al templo,
y en una capilla
dejaron el féretro.
Allí rodearon
sus pálidos restos
de amarillas velas
y de paños negros."

"gorputza lau billobok
(...)
Besoek ez lan arren,
biotzak nekeak..."
"Gorputza laga dugu
nunbait. Al-dakit nun!"
"argizai oriak"
"Eguzkirik ez dute
leiotan zapiak"

"En las largas noches
del helado invierno
cuando las maderas
crujir hace el viento

"Zerraldo-olen artetik
(negu-gaua iduri)
ez al-datortzu, uluka,
aize erruki-eza?"

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 66-68; vol. 2, p. 41.

y azota los vidrios
el fuerte aguacero,
de la pobre niña
a solas me acuerdo."

"¡Dios mío que solos
se quedan los muertos!"
"¡acaso del frío
se hielan sus huesos!..."

"¡Amonatxo! Bakarrik
zagoku atean,
otz ta gogor, entzuten
zure azken-Meza!"

Pero así como señala las afinidades, Mujika, con acierto, marca también las diferencias. En BI, el poeta toma parte personalmente en el entierro y los hechos se presentan con mayor precisión y proximidad; el hilo narrativo contiene variaciones, pues la difunta no es una niña sino la abuela; la marcha de la casa a la iglesia y el funeral se desarrollan con mayor amplitud, y la escena en que se levanta la tapa del ataúd no aparece en Bécquer.

Nosotros, aunque encontramos nuevos puntos de semejanza, esta vez en el nivel métrico, insistimos más en las diferencias. El tipo de estrofa es parecido, formada por ocho líneas de medida más bien corta, seis sílabas en Bécquer, siete y seis en Lizardi, y entre las estrofas ambos insertan un estribillo en el que resalta la aliteración de la vocal "o", vocal oscura, apropiada para el duelo.

Con todo, decimos, las divergencias son notables. A las apuntadas por Mujika, añadimos otras importantes. Varios de los puntos señalados como semejantes sólo lo son en parte. Aunque ambos poemas tratan el mismo asunto, un entierro, en el de Bécquer prima por completo la actitud nocturna, la soledad en que quedan los muertos, los aspectos fúnebres del sepelio y su entorno, y la duda final sobre el más allá;

en el de Lizardi, lo diurno dulcifica lo sombrío, el tema central no es la soledad sino los sentimientos de dolor del poeta, y al término del poema aparece con claridad la esperanza en la otra vida. Básicamente, la correspondencia alcanza o se limita a dos estrofas del poema de Bécquer, la cuarta y la décima. Además, el contexto en el que se incluyen los segmentos semejantes no es siempre el mismo en los dos poemas. Así, por ejemplo, en la composición castellana, las maderas que el viento hace crujir no son las del féretro sino las maderas en general, las de las ventanas, puertas, casas, etc., y ese crujir se enmarca "En las largas noches / del helado invierno", posteriores ya al entierro; en BI, sin embargo, las maderas entre las que el viento aúlla son las del ataúd, y el hecho se sitúa en la escena misma del funeral.

Si bien el molde estrófico es parecido, la medida es diferente y la rima varía, pues en Bécquer alcanza a todos los versos pares y en Lizardi solamente al cuarto y octavo. El estribillo, además de tener diferente configuración métrica y semántica, en "Cerraron sus ojos" únicamente se añade tras las estrofas tercera, sexta y novena, mientras que en BI se incluye a continuación de todas. Añadamos que en el poema euskérico la presencia del "yo" es mucho más intensa, que en él se usa con abundancia de un apóstrofe apelativo del que el poema castellano prescinde, y que son bastantes las escenas o momentos que narrados o descritos en uno no se recogen en el otro.

Mujika deduce que Lizardi, por encima de las diferencias observadas, dado que conocía el poema, entre otras razones por que se halla en la mencionada antología de la lírica castellana, pudo haber aprovechado algunos componentes para utilizarlos en BI. Aceptamos la conclusión, pero matizamos que, a nuestro juicio, la posibilidad no es más que eso, mera posibilidad, nada más. No excluimos totalmente la referencia al poema de Bécquer; quizá tomó directamente materia-

les de él, acaso se inspiró desde el poso dejado por una lectura remota del poema, pero no lo sabemos y no podemos justificarlo con seguridad. Las diferencias son notables y las semejanzas apuntadas no son suficientes para cimentar una relación expresa clara. Como decíamos en XA, aquí también, los puntos afines, en su mayoría se pueden explicar por la identidad del asunto; pertenecen al esquema narrativo-descriptivo de un entierro y sus circunstancias, y no es extraño que aparezcan en los dos poemas.

3.2. LOS POEMAS DE LA NATURALEZA

3.2.1. El poema "Bultzi-leiotik"

BU es el poema de Lizardi que mayor interés ha despertado en los críticos o comentaristas a la hora de descubrir posibles parentescos con la obra de otros autores. Lo novedoso del motivo poético, el tren, y del punto de vista espacial adoptado, la ventana del vagón en marcha, dentro de la serie euskérica, ha inducido a examinar hasta qué punto puede existir alguna relación entre nuestro poema y otros textos que, compuestos alrededor del mismo motivo concreto, fueron publicados con anterioridad en las series castellana y francesa. En torno a BU, unas veces sugiriendo conexiones directas, otras simplemente apuntando la coincidencia de contenidos, se han mencionado textos pertenecientes a P. Verlaine, J. R. Jiménez, A. Machado, R. de Campoamor y Azorín. La atención se ha centrado en los tres primeros y, en especial, en el poeta francés.

Las semejanzas y, así mismo, las diferencias con el poema VII de "La Bonne chanson" de Verlaine, "Le paysage dans

le cadre des portières" (1), han sido subrayadas por A. Lertxundi y M. Zarate (2). Destacan la referencia común al tren,

"Au rythme du wagon brutal, suavement"

doa zoro
(ta bertan ni) bultzia...

el hecho de que en ambos dé la impresión de que es el paisaje y no el tren el que se mueve,

"Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel"

Arto musker,
mendi, baserri zaarrak;
ale gorriz
abailduta sagarrak

y la invocación de un ser amado,

"- Que me fait tout cela, puisque j'ai dans les yeux
La blanche vision qui fait mon coeur joyeux"

Zure bazter,
gurazko aberria

---

(1) P. Verlaine, Œuvres poétiques complètes, París, Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 146.

(2) Cf. X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi, op. cit., pp. 114-118; A. Lertxundi, "Lizardiren bide modernoak" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp.93-94 y "Ai, Marlowe, Marlowe!", ibidem, pp. 112-113; M. Zarate, op. cit., pp. 9-25.

Pero, como ambos subrayan, en Verlaine la amada es una mujer y en Lizardi es el paisaje, la tierra vasca que aparece, cruza, hermosa y deseada ante sus ojos.

Por nuestra parte, encontramos otras semejanzas reseñables. Una, de tipo estructural, consistente en la división de ambos poemas en dos partes claramente diferenciadas: presentación de los objetos que pasan ante el viajero y apelación íntima al ser amado. Otras, más bien ocasionales, como la presencia de "yeux" y "coeur", términos afines a la poesía de Lizardi, y la inserción, aunque según funciones semánticas diversas, de las palabras "géants" y "gizandi".

Sin embargo, las diferencias son importantes. Así, en relación con la distinta naturaleza del ser amado, comprobamos que el sentido nuclear de los poemas es enteramente diferente. El poema de Verlaine, como otros de "La Bonne chanson", es una efusiva y dulce declaración amorosa hacia la que fue su esposa, Mathilde Mauté, resaltada por el contraste con el formidable movimiento de la maquinaria del tren, "Au rythme du wagon brutal, suavement". El de Lizardi, como ya sabemos, es la expresión de su irrealizable deseo, vital y social, de instalarse y trabajar en su tierra, en el campo vasco. Por otro lado, los ritmos son completamente diferentes. Tanto en el poema francés como en el euskérico, existe una estrecha correspondencia entre el ritmo del verso y el del tren, pero mientras en el primero dicho ritmo es pesado y violento, acorde con la marcha poderosa y brutal de la locomotora y de los vagones, en el segundo, el ritmo se acomoda al movimiento rápido y ligero del tren que atraviesa veloz el campo vasco. La elipsis, la brevedad de versos y estrofas, la abundancia de vocablos cortos y otros elementos señalados ya en su momento, de BU, contrastan con el verso largo y con la violencia acumulada en términos como "furieusement", "s'engouffrant", "tourbillon cruel", "tombent", "charbon qui brûle", "bruit", "mille chaînes", "hurleraient mille géants", etc., del poema de Verlaine.

Zarate se limita a insinuar que Lizardi pudo haber conocido éste u otros textos basados en el motivo del tren, pero sólo lo afirma como simple y escueta posibilidad, "Baliteke". Lertxundi, por su parte, tras resaltar la proximidad entre ambos poemas, "Eta Verlaine... "au ryhtme du wagon brut-telment (sic)" zein gertu ikusten den "bultzi leiotik"!", opina que, al menos por vía indirecta, conocía a Verlaine y que, al parecer, algunos hallazgos poéticos del poeta francés le pudieron llegar a través de otras fuentes.

Nosotros, con Mujika, no creemos que Lizardi conociera el poema simbolista. Los elementos coincidentes no son razón suficiente como para establecer una relación de poema a poema y, por otro lado, no existen testimonios para confirmarla. Solamente cabe hablar, como lo hace Zarate, de mera suposición o posibilidad.

No nos detenemos en la comparación de BU con los poemas recogidos en la sección "En tren " de la obra Melancolía de J. R. Jiménez (1). Por sus tonos tenues y difuminados, dominados por brumas, sueños y sombras,"es como un sueño vago de praderas humosas", su sentimentalismo melancólico, "duras como el amor desengañado, roja / como mi corazón romántico y sangriento", su ritmo pausado, "este tren lento, largo de cansancio y de sombra", su colorido suave y vaporoso, así como por su estructuración, los encontramos muy diferentes del poema lizardiano. Tampoco en los poemas de Machado, "El tren", "Otro viaje" o "Recuerdos", hallamos rasgos suficientes como para establecer con garantía una conexión directa. En ellos no faltan elementos comunes a BU, como son la niebla del amanecer, la serie de objetos que pasan rápidos ante los ojos del viajero y la despedida final. Pero los poemas, en otros aspectos, son muy diferentes por su estructura y significado.

Por lo tanto, en el caso de BU, sostenemos que la relación directa con los poemas mencionados es poco probable

---

(1) J. R. Jiménez, Antolojía poética, Buenos Aires, Losada, 1979 (6ª ed.), pp. 119-127.

y que sólo cabe hablar de ella como mera posibilidad. No existen argumentos sólidos que permitan ir más allá. A lo más se puede pensar, no probar, que nuestro poeta conoció, por medio de alguno o algunos de los poetas señalados, o quizá a través de otro, la experiencia de utilizar el motivo del tren para la poesía y que la asumió a su modo. Pero más probable es aún que BU surgiera sin que el poeta hubiese leído ningún poema sobre el tren. Su utilización como motivo poético nada tiene de sorpresivo para una época en la que tal medio de locomoción era ya ordinario. Lizardi pudo experimentar personalmente las sensaciones recogidas en BU en cualquiera de sus frecuentes viajes en tren entre Tolosa, Donostia y Zarautz. La coincidencia de elementos entre los poemas es perfectamente explicable sin recurrir a conexiones explícitas, ya que pertenecen a un discurso típico sobre el tren. Es normal que se busque un ritmo apropiado, que el paisaje sea visto como pasando ante los ojos o que exista una despedida. Todos entran dentro del modelo típico y por sí mismos no son prueba suficiente de relación expresa.

Si tomamos, como última muestra, un nuevo poema, en este caso de Unamuno, "En el tren" (1), comprobamos que, de nuevo, también en él existen elementos comunes con BU. Una vez más, es el paisaje el que se mueve, "desfilan los árboles", y al final se constata una separación o despedida, "dejando a lo largo / la dicha que queda". Además, como en BU, **Nekazari, / gizandi bat iduri / soroan zut**, aparece un personaje solitario en medio del campo,

> "Un pastor con la barba apoyada
> en las manos, que cruza
> sobre el cayado"

y se señala que el poeta marcha dentro del tren, detalle que en ambos poemas se expresa, curiosamente, de modo gráfico,

---

(1) M. de Unamuno, op. cit., vol. VI, pp. 530-531.

"Y entretanto del monstruo de hierro
- la cárcel rodante
que presos nos lleva - "

doa zoro
(ta bertan ni) bultzia...

Con esto queremos decir que esas concordancias entran dentro de lo previsible y normal, que textos afines se pueden encontrar con relativa facilidad, y que es muy difícil y arriesgado, sin mayores razones, establecer una relación directa entre BU y un poema concreto.

3.2.2. Otras afinidades

Fuera de BU, con respecto a los restantes poemas de la etapa temática de la naturaleza, no se han indicado conexiones relevantes. Tampoco nosotros, en nuestros recorridos de lector por la serie poética castellana, y en medida mucho más limitada, por la francesa, hemos encontrado aspectos dignos de mención. Las estaciones del año constituyen el tema de numerosos poemas y la concordancia ocasional en la inserción de elementos como la caída de las hojas y el silencio del ruiseñor en otoño, o el calor sofocante del verano y el azul de la primavera, únicamente es signo de que la naturaleza presenta, dentro de sus diferencias, un rostro común que se reitera a lo largo de las distintas tradiciones poéticas. Respecto a "Urte-giroak ene begian", ya asegura Orixe:

> "En vano se esforzarán en hallar filiaciones, ni aun parentescos de ningún otro grado en las demás literaturas. Aquí la originalidad es asombrosa." (1)

(1) Orixe, ""Biotz-begietan" . Las cuatro estaciones" in El Día, 10-VIII-1932, p. 1.

Como curiosidad, sin más, señalamos la semejanza existente entre el verso de Lizardi **ederra baita bizia!** (ON), y el "¡bella es la vida!" de J. de Espronceda en su "Canto a Teresa". El tema del árbol yacente, caído o a punto de caer, tratado por Lizardi en ZU, ha sido abordado por poetas como J. Meléndez Valdés en "El árbol caído", Rosalía de Castro en "Los robles" o A. Machado en "A un olmo seco". El primero de ellos es el que más componentes afines presenta con el poema euskérico, pero ni en él ni en los restantes hay rasgos o semejanzas suficientes como para poder hablar de relación directa.

Cuestión bien diferente es, dejando ya la posible relación explícita de poema a poema, la conexión que las composiciones de nuestro poeta, como conjunto, pueden tener con una tradición o con la obra extensa de otro escritor. En este sentido, es interesante, aunque en algunos puntos discutible su concreción, el estudio que Mujika hace respecto de los motivos de tipo clásico, mitológico o bucólico, que se hallan presentes en la poesía de Lizardi y, en particular, en los poemas pertenecientes a esta etapa temática. A él nos remitimos (1) y, por nuestra parte, añadimos unas notas sobre la sintonía, la convergencia, que descubrimos, entre Lizardi y A. Machado.

Leyendo los poemas de Soledades y, sobre todo, los de Campos de Castilla (2), advertimos que existe una notable afinidad entre sus temas, actitudes anímicas e incluso versos concretos, y los de Biotz-begietan. Al afirmar esto, no hablamos de influencias, no queremos decir que haya una conexión expresa, un conocimiento directo por parte de Lizardi de la poesía machadiana. Acaso leyó algunos poemas del poeta andaluz, pero no disponemos de datos que lo corroboren. De to-

---

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 47-62.

(2) A. Machado, Poesías completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (3ª ed.). Las páginas que se mencionan tras los textos corresponden a esta edición.

das formas, aunque no consideramos probable que lo hiciera, no lo excluimos de manera absoluta. Tampoco pretendemos establecer una relación explícita entre determinados poemas de ambos poetas; ya lo hemos descartado, por ejemplo, en el caso de BU y ZU. Únicamente intentamos subrayar que entre ellos y, principalmente, entre Campos de Castilla y la segunda etapa temática de Lizardi, apreciamos una relevante sintonía o confluencia en varios de los componentes poéticos.

Lizardi poetiza alrededor de temas de tipo personal como la muerte, la amistad o vivencias religiosas, sobre la naturaleza y el paisaje de su tierra, y en torno a sus sentimientos y actitudes ante la lengua vasca y lo patriótico. Machado, en el prólogo de Campos de Castilla, además de declarar su propósito de crear un romancero nacido del pueblo, resume de esta forma el contenido de su poemario:

> "Muchas composiciones encontraréis ajenas a estos propósitos que os declaro. A una preocupación patriótica responden muchas de ellas; otras, al simple amor a la Naturaleza, que en mí supera infinitamente al del Arte. Por último, algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas - alguien dirá: perdidas - en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo." (p.69)

La confluencia en la temática general es pues manifiesta. Los poemas basados en el dolor por la muerte de su esposa Leonor tienen su correspondencia, evidentemente según tonos y emociones bien diferentes, en los poemas lizardianos dedicados a la muerte del hijo y de la abuela. La honda inquietud por el futuro de una España joven que nace y alborea, distinta de la España vieja, inferior y triste, tiene su paralelo en los poemas de la tercera etapa, en los que nuestro poeta confía en la resurreción de la patria y en la recuperación y renovación de la lengua. Machado descubre la tierra soriana, la tierra parda y humilde, árida y fría, de Castilla y se identifica con ella. La ve en sus campillos amarillentos

de primavera, bajo el claro sol y el calor del estío, en el silencioso y estéril otoño, cubierta de nieve y desnuda en invierno. Los oscuros encinares, los grises peñascales, los campos yermos, por la tarde, al declinar del sol, despiertan en él agria melancolía y tristeza, "tristeza que es amor" (p.157), que acaban transformadas en admiración y en esperanza en el futuro. Lizardi, también, se entusiasma ante su tierra, la lleva en su corazón, y estación a estación va identificándose con la situación de su naturaleza. Ambos poetas caminan y recorren los senderos de su tierra, ascienden solitarios, ven, sienten, desean y sueñan. Campos y montes, árboles caídos y árboles en flor, valles y barrancos, hierbas y zarzales, el azul del cielo y el verde de los prados, pueblan sus poemas.

Entidades como el camino, el árbol, la sombra, el sueño, la tierra, la primavera, el mar, el huerto o la tarde, encierran en ellos, aunque según niveles de hondura y elaboración poética diferentes, valores connotativo-simbólicos relevantes. El "yo", como sujeto poético de la enunciación y del enunciado, experimenta, tanto en uno como en otro, emociones sinceras y se identifica intensamente con la realidad del entorno, que en el verso queda transfigurada gracias a su construcción literaria. Algunos títulos de poemas revelan intereses comunes a la hora de seleccionar la materia a poetizar. Si "El tren" y "Otro viaje" remiten a "Bultzi-leiotik", y "A un olmo seco" a "Zuaitz etzana", otros como "Amanecer de otoño" y "Noche de verano" recuerdan a los poemas lizardianos de las estaciones, "Pascua de Resurrección" y "Renacimiento" a "Euskal Pizkundea", "Sol de invierno" a "Izotz-ondoko iguzki", "Un loco" al poema "Agur!", "En el entierro de un amigo" a "Biotzean min dut", etc.

El frecuente recurso a los ojos y al corazón, como facultades de percepción y de sentimiento, es otro de los elementos que nos lleva a subrayar la afinidad poética y anímica de los dos poetas. Ya desde el mismo prólogo de Campos

de Castilla, Machado liga ambas entidades en una expresión que sintoniza plenamente con el "biotz-begietan" de Lizardi:

> "Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada - allí me casé, allí perdí a mi esposa, a quien adoraba -, orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano." (p.68)

En los poemas, su mención, en particular la del corazón, es continua. Aparecen en el estribillo reiterado por cuatro veces,

> "No te verán mis ojos;
> ¡mi corazón te aguarda!" (p.84)

y se recoge en numerosos versos,

> "No, mi corazón no duerme.
> Está despierto, desierto.
> Ni duerme ni sueña, mira
> los claros ojos abiertos." (p.117)

> "álamos de las márgenes del Duero,
> conmigo vais, mi corazón os lleva!" (p.159)

> "mi corazón está vagando, en sueños..."(p.196)

> "anduvo un pobre hidalgo ciego de amor un día
> - amor nublóle el juicio: su corazón veía -"
> (p.216)

> etc.

Son numerosos los versos de ambos poetas entre los que hallamos una clara convergencia de contenidos, actitudes, vivencias o de figuras imaginarias. He aquí la prueba:

"Yo caminaba cansado,
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado"
(p.85)

Kemenak uts-eta nekez bainoa,
(...)
aldapak larriagotzen biotza... (ON)

"Al borde del sendero un día nos sentamos" (p.97)

bide-ertz onetan nadin eseri (SA)

"En el blanco sendero,
los troncos de los árboles negrean;
las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña" (p.97)
"Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
(...)
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta." (pp.95-96)

Ari beltz oker naasi sareak (SA)
Egur ezearen kea
goiak du kolore
(...)
itsasoa iduri
ametsezko ontziez. (BIZ)
O, zein aizen eder loa:
eriotzaren anaitzakoa:
bizitzazko urloa!... (BIZ)

"Yo he seguido tus pasos en el viejo bosque
(...)
Pasajera ilusión de ojos guerreros
que por la selvas pasas" (p.104)

Gezur amesgarria,
lillurak sortua!
(...)

Begiaz dut, alperrik,
yo aren bidea. (NES)

"Me sorprendió la fértil primavera
que en todo el ancho campo sonreía.
Brotaban verdes hojas
de las hinchadas yemas del ramaje" (p.110)

Udaberri, uste-ezik,
arki dut basoan.
(...)
Orriz-orri yazten da
basoa, gozoro...
(...)
Aren par gozoa! (NES)

"Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una colmena tenía
dentro de mi corazón;
y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las amarguras viejas,
blanca cera y dulce miel." (pp.116-117)

.....Ames dagit nautela
tximirritek eortzi
abaraska baten,
ta illobia, lasaki
ta ixilka, ari naizela
parra-parra yaten... (OI)

"¡Amargo caminar, porque el camino
pesa en el corazón! ¡El viento helado,
y la noche que llega, y la amargura
de la distancia!... (...)" (p.126)

Besoek ez lan arren
biotzak nekeak...
(...)
bizion oñok...
(...)
(negu-gaua iduri)
ez al-datortzu, uluka,
aize erruki-eza? (BI)

"en los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué
buscas poeta, en el ocaso?" (p.127)

(Itsasoak bai-baitu, urrun-ertzean,
urre gorizko bide-goenean,
legor bat - odol-uts iñularrean -
Eguzki nondik sar atsedenean...)(ON)

"La primavera besaba
suavemente la arboleda,
y el verde nuevo brotaba
como una verde humareda.
(...)
Yo vi en las hojas temblando
las frescas lluvias de abril." (p.129)

Eguzki itzulberriak,
(maitari goiztarrak)
munkatu du basoa,
(...)
Aren dardar emea...
(...)
Ustez, ur olergiak
nituan oñean (NES)

"Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.
A trechos me paraba para enjugar mi frente
Y dar algún respiro al pecho jadeante.

(...)
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego
(...)
Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo" (p.137)

Gallurrera igoa dugu Iguzkia,
nondik yaurtiko zutago gezia.
(...)
Beste erpin musker bat or baita agi-
(...) **ri**
Sar naun geldixe, taupaka biotza.
(...)
Oial illaun batez legortu didan
bekokia. (...) (BA)

"¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!" (p.142)

Oi, lur, oi, lur!
Oi, ene lur nerea!... (BU)

"la primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas." (p.154)

Zebillela, ats epel bat,
usaiez yoria,
dama; ta adar beltzetan
erne da bizia. (NES)

"La tierra no revive, el campo sueña.
Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo" (p.154)

zelaiek, orbelpean,
ametsetan Orril;
(...)
Aran ta muño gañez
Aralar aundia,
(...)

koskak elur-dirdaiek
bil ta, dirudia
amets eder mamitu
ortzian geldia. (IZ)

"¡Campos de Soria
(...)
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!..." (p.157)
"¡Adiós, tierra de Soria (...)
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva." (p.193)

Oi, ene lur,
ba'ninduzu zerea,
(...)
beeko bear goriak
narama... Agur,
soro, sagar, mendiak!... (BU)

"Es una tarde de otoño.
En la alameda dorada
no quedan ruiseñores;
enmudeció la cigarra.
(...) y las cigüeñas
(...) huyeron." (p.186)

ixil zen olerkari yaun Kilkerra:
aixtian, alper eder den Txitxarra.
Ta zuek, nora, txoriok, saldoka
zoazte, iraduz urrundu-bearka?
Adiskide Urretxindor il zaizute(ON)

"Abunda en la tierra un gris
de plomo y azul de plata,
con manchas de roja herrumbre
todo envuelto en luz violada." (p.187)

noizbait orlegi, gaur nabar basoa;
tarteka gorri garoa.
(...)
Lurraren azala erdoitua da,
ala dut odola begietara...? (ON)

"Ya en los campos de Jaén,
amanece. Corre el tren
por sus brillantes rieles,
devorando matorrales,
alcaceles,
terraplenes, pedregales,
olivares, caseríos,
praderas y cardizales,
montes y valles sombríos.
(...)
Entre nubarrones blancos,
oro y grana;
la niebla de la mañana
huyendo por los barrancos.
(...)
Resonante,
jadeante,
marcha el tren. (...)
Otro viaje de ayer
por la tierra castellana
(...)
Tan pobre me estoy quedando
(...) " (pp.200-201)

oi, goiz eme,
parre gozoz ernea!...

Arto musker,
mendi, baserri zaarrak;
ale gorriz
abailduta sagarrak:

oro laño
mee batek estalia,
urrez oro
eguzkiak yantzia...

Zure bazter,
gurazko aberria,
doa zoro
(ta bertan ni) bultzia...
(...)
Bañan... ezin:
(...) Agur,
soro, sagar, mendiak!... (BU)

Solamente hemos destacado las afinidades. Fuera de ellas e incluso dentro de ellas, las diferencias entre ambos poetas son palpables. Basta fijarse en su reflexión y evolución poéticas, la construcción sintáctico-léxica de los versos, las intenciones y resultados simbólicos, la intensidad exis-

tencial ante la vida, o en la misma ideología. Pero entre ellos, como hemos comprobado, existe una zona de convergencia que, en la distancia, los aproxima.

3.3. LOS POEMAS DE LA TRADICIÓN Y LA LENGUA

Dentro de la tercera etapa temática, son "Eusko-bidaztiarena" y "Asaba zaarren baratza" los dos poemas en los que se han encontrado, o para los que se han propuesto, conexiones con composiciones concretas de las series poéticas vecinas. A. Lertxundi (1), a modo de pista posible, pone EU en relación con el poema "L'Invitation au Voyage" de Ch. Baudelaire (2) y subraya, en apoyo de su propuesta, varias afinidades.

El título de la composición francesa concuerda con el subtítulo "Bidaztiar-dei", "Invitación al viaje" en la traducción castellana. Ambos poetas, con un entusiasmo incontrolable, nos dicen que el territorio de la poesía es autónomo y que en él, además de palmeras y blandas arenas, hay, sobre todo, belleza, "Là, tout n'est qu'ordre et beauté", **"Eder aunagu, mintzo yoria"**, **"ezpaitun ezer / lurbiran ederrik i bezain eder!"**. En esa región, mansión de la belleza, para Baudelaire todo es "ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté", y Lizardi destaca aspectos como **"Dirdaiez ikus egiña"** **"Gogamenaren ezkon ez-antzu"**, **"maitasun-edermen-zitu"**, también brillantes y de gozo íntimo. Deseosos de visitar esos parajes, convidan a su compañera al viaje, "Mon enfant, ma soeur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble!", **gogamenaren ezkon xuria / (...) uztagun, aldikoz, Euskale-**

---

(1) A. Lertxundi, "Ai, Marlowe, Marlowe!", art. cit., pp. 113-116.

(2) Ch. Baudelaire, OEuvres complètes, París, Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, 1964, pp. 51-52.

rria. Existe concordancia entre lo que Baudelaire llama "Sa douce langue natale" y lo que Lizardi denomina **Aberriaren abots eztia / gogamenaren ezkon xuria o mintzo yoria.** El poeta francés, con el viaje, se está refiriendo a la meta poética y Lizardi, con un lenguaje más redundante, al instrumento para la poesía, la lengua euskérica, pero, en opinión de Lertxundi, "kontextu berean, ardatz ideologikoak suposatzen duen nomenklatura poetiko berberaren pean". Si bien las imágenes que describen el territorio son algo diferentes, en el fondo esa descripción tiene el mismo sentido. En ambas regiones hay calor y hielo, símbolos, respectivamente, de proximidad y distancia, de lo alcanzable y lo inaccesible; tanto una como otra presentan aspectos exóticos y parecen espejismos. Los dos poetas viven como tragedia el no poder atrapar la belleza.

No vamos a analizar una por una estas conexiones señaladas por Lertxundi, ni vamos a estudiar en detalle el poema francés con el fin de comparar ambos textos de modo pormenorizado. Simplemente nos limitamos a añadir algunas observaciones que consideramos suficientes para aclarar nuestra posición sobre la cuestión. Admitimos que varias de las afinidades apuntadas, títulos, referencias al viaje y a la lengua, cierto exotismo, aspectos íntimos, etc., son reales, pero estimamos que otras carecen de fundamento sólido o precisan de matización.

Centrar la interpretación y ligazón de ambos poemas en la idea de que la poesía es un territorio autónomo en el que la belleza es su componente esencial, y poner la meta del viaje en ese territorio poético, nos parece forzado o, por lo menos, arreglado. No negamos que estos poetas, aunque desde supuestos y hasta consecuencias diferentes, no hagan suya esta visión en su creación total, ni que quizá, estos poemas, hagan oblicuamente referencia a ella, pero, en este caso concreto, el tema nuclear de estos textos es otro. Baudelaire

invita a la mujer amada a viajar a un lugar exótico, de orden, belleza, lujo, tranquilidad y voluptuosidad. Su poema, inspirado en su amor apasionado por la actriz de comedia Marie Daubrun, describe un país de Jauja, de perfección absoluta, en el que ambos disfrutarán con placer de una vida de intimidad, "Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie" (1). No se trata de un poema sobre la poesía, sino sobre el amor gozado en una tierra prometida, y su sentido profundo radica en la nostalgia y deseo de felicidad. La belleza, aquí, no es sino un estado coherente con ese país ideal que se trata de alcanzar, y que en su plenitud incluirá también, sin duda, virtualmente, la poesía.

En EU, la referencia a la poesía es clara. Sin embargo, el tema central no es estrictamente su autonomía o la belleza como finalidad de la creación poética. Lo que el poeta plantea, como ya hemos visto, es la necesidad de que la lengua salga de su entorno y recoja, vierta, cante, toda realidad, y de que se prepare para ello. La belleza no aparece como objetivo; más bien se indica que la capacidad y facultad de sentir la belleza es energía que fecunda y da origen al verso, **maitasun-edermen-zitu**. Lizardi está buscando un lenguaje no sólo para la poesía, para poder cantar poéticamente toda realidad, sino **zernaitarako**, y sin plantearlo como autónomo. Adaptación lingüística y poética van a la par: la renovación de la lengua, su habilitación para expresar todo tipo de conceptos posibilita nuevos recursos poéticos, y, a su vez, la creación y el esfuerzo poético enriquece el conjunto de la lengua. Por otro lado, la lengua, aunque se mencione a "Sa douce langue natale", expresión de la intimidad o familiaridad que se vivirá en ese país ideal, no es sujeto protagonista en el poema de Baudelaire y sí, en cambio, en el de Lizardi.

---

(1) Tomado del texto en prosa titulado, al igual que el poema, "L'Invitation au Voyage" in Ch. Baudelaire, op. cit., pp. 253-255.

En "L'Invitation au Voyage", el lugar al que se pretende llegar es un país en el que reposar y gozar. El viaje no se plantea como un recorrido sin final por parajes diversos, sino como la consecución de una meta, aunque soñada y, quizá, incalcanzable, presentada como definitiva. No se recoge el viaje en sí, la travesía, sino que tras hacer la invitación, el poeta contempla y saborea las excelencias y satisfacciones de esa tierra. Incluso se describen aspectos interiores como la habitación, los techos, los muebles o los espejos. EU, sin embargo, narra un viaje a través de múltiples y diversas regiones, con afán de universalidad y sin intención de asentarse o recrearse solamente en una de ellas. La relación de la travesía, en cuanto tal, ocupa la mayor parte del poema. No existen descripciones interiores y las relaciones y sentimientos íntimos,en lugar de constituir el objetivo deseado, proporcionan el impulso necesario para lanzarse a la aventura exterior.

El poema de Lizardi, y esta es nuestra consideración más importante, puede explicarse perfectamente sin tener en cuenta el texto francés. Basta recurrir, como lo hace el propio poeta, al "Kontrapas" de Etxepare. La estructura imaginaria, la idea del viaje, está contenida y sugerida en los versos del primer poeta euskérico conocido, citados a modo de introducción a EU:

"Heuskara,
 ialgi adi kanpora."
"Heuskara,
 habil mundu guzira."

Lo que Lizardi hace en EU es desarrollar esta invitación hecha por Etxepare al euskara, hace hoy ya más de cuatrocientos años, para salir fuera de su ámbito y andar por todo el mundo. "¡Euskera, recorre el mundo!", es la traducción que, significativamente, da nuestro poeta al texto clá-

sico. El recurso clave del poema, el viaje, por lo tanto, se entiende claramente a partir de los versos mencionados. Los rasgos escogidos para perfilar cada una de las regiones visitadas son reales y responden a un conocimiento general de la geografía del planeta. La personal mención del viajero Gerbault, así como la actitud de audacia provocadora manifestada ante Unamuno en la dedicatoria del poema, "gure ausardi gorriaz yabetu dedin", y en sus escritos periodísticos (Kaz, 350) son elementos que vienen en apoyo de esta justificación basada en referencias cercanas al poeta.

La propuesta de Lertxundi es atrayente y tiene un evidente interés en cuanto pista o ejercicio de indagación de fuentes literarias y situación del poema en un contexto más amplio. Por nuestra parte, sin embargo, dudamos seriamente de que exista una relación directa con el texto de Baudelaire. De nuevo, no negamos la posibilidad, pero desconocemos si Lizardi lo leyó y si, caso de que lo leyera o conociera, orientó y sugirió, sea de modo remoto, sea de modo inmediato, la creación de EU. Sí sabemos, por el contrario, que los versos de Etxepare y el desafío unamuniano estaban presentes en su mente y en su corazón en el momento de la composición del poema. Esto es cierto, próximo y suficiente para explicar, aunque no todo, sí su sentido nuclear.

Parecida actitud de duda adoptamos ante la comparación que, a modo de dato esclarecedor, J. Kortazar (1) establece entre AS y el poema "Après trois ans" (2) de Verlaine. Nos sorprende sobre todo la seguridad de su afirmación:

> "Lizardiren poemak Verlaine-ren honi jarraitzen diona argiegi agertzen zaigulakoan nago: ez da kopia hutsa, jakina, poemaren birsorketa baino. Iturri-arazoaz, ordea, Verlaine-ren poema Lizardirenaren atxakia izan delakoaz ez dago dudarik."

---

(1) J. Kortazar, "Ohar parea Lizardiren iturriez" in Jakin, 29, op. cit., pp. 104-105.

(2) P. Verlaine, OEuvres poétiques complètes, op. cit., p. 62.

Aunque Kortazar reconoce que Lizardi ha realizado cambios importantes, los aspectos afines son, según él, suficientes como para ver en el poema de Verlaine una fuente indudable de AS. En los dos poemas, el poeta llega al jardín, al huerto en el caso de Lizardi, tras un período de tiempo prolongado; se abre la puerta o se llama golpeándola; se describe el interior y ambos descubren una figura, Verlaine la estatua de la Velléda, Lizardi a la abuela.

A pesar de estas conexiones, para nosotros no resulta tan evidente que exista una relación expresa. El jardín de Verlaine no ha cambiado en los tres años de ausencia, "Rien n'a changé", pero el huerto de los antepasados ha perdido todo el esplendor de antaño. El poema de Lizardi adquiere un desarrollo mucho más extenso y un sentido totalmente diferente. Son precisamente aspectos como los que Kortazar señala a modo de diferencia, los que marcan la distancia existente entre ambos poetas: Lizardi, en la composición de sus poemas se basa en elementos reales de su entorno y, a diferencia de simbolistas como Verlaine, al final tiende a explicar el sentido de sus símbolos.

Por lo demás, puestos a buscar fuentes concretas, también pudo haberlo sido, por razones parecidas a las del poema de Verlaine, éste de Soledades de A. Machado:

"Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente soñaba.
Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
(...)
En el solitario parque, la sonora
copla borbollante del agua cantora
me guió a la fuente. (...) (1)

(1) A. Machado, op. cit., pp. 78-79.

3.4. DATOS COMPLEMENTARIOS

A estas observaciones efectuadas poema a poema hay que añadir otros datos complementarios de notable interés. Uno de ellos lo proporcionan los libros que se conservan como pertenecientes, no todos con seguridad, a la biblioteca de Lizardi (1). De los cuarenta y dos volúmenes que hemos tenido la oportunidad de examinar, doce corresponden a la literatura euskérica. Ordenados según la fecha de su edición son:

. J. A. Mogel, Peru Abarca, 1904
. E. Arrese, Nere bidean, 1913
. R. Mª Azkue, Ardi galdua, 1918
. P. Lhande, Yolanda, 1921
. K. Sagarzazu, Txinpartak, 1922
. N. Etxaniz, Arraldea, 1923
. J. Barbier, Piarres, 1926
. P. Zamarripa, Zaparradak eta, 1926
. E. Maruri, Biotza abeslari, 1927
. G. Mujika, Pernando Amezketarra, 1927
. J. K. Zapirain, Brabanteko Jenobeba, 1929
. E. Urkiaga, Bide-Barrijak, 1931

Diecinueve son obras de otras literaturas:

. Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana, escogidas por D. M. Menéndez y Pelayo, 1913
. C. Tillier, Mi tío Benjamín, 1920
. W. Shakespeare, La tragedia de Macbeth, 1920
. W. Shakespeare, La tragedia de Romeo y Julieta, 1921
. W. Shakespeare, Julio César, 1921

(1) Estos libros los conserva Xabier Agirre, hijo del poeta, en Zarautz. Según él, algunos pudieron pertenecer a algún otro miembro de la familia.

. N. Garin, Los ingenieros, 1921
. N. Garin, Los colegiales, 1921
. C. Dickens, El reloj del Sr. Humphrey, 1922
. C. Dickens, Papeles póstumos del club Pickwick, 1922
. W. Shakespeare, Hamlet, 1922
. W. Shakespeare, Las alegres comadres de Windsor, 1923
. C. Dickens, Días penosos, 1925
. E. A. Poe, Aventuras de Arthur Gordon Pym, 1927
. H. Heine, Olerkiak, 1927. Traducción euskérica de J. Arregi
. C. Dickens, El grillo del hogar, 1929
. Homero, La Odisea, 1929
. Tormes-ko itsu-mutilla, 1929. Versión euskérica de N. Ormaetxea
. M. de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda
. G. K. Chesterton, El regreso de D. Quijote

El resto lo integran libros de contenido lingüístico-gramatical o vario:

. R. Vera, I. Lopez Mendizabal, Diccionario. Castellano-Euskera y Vasco-Castellano, 1916
. A. Campion, Euskeriana (Realidad y Fantasía), 1918
. E. Galdos, Garicoíts zorundunaren bizitza, 1923
. R. Mª Azkue, Morfología vasca, 1925
. J. I. Lertxundi, Gauzen ikaskizunak umientzako, 1925
. G. Bernoville, La Croix de sang (Histoire du curé Santa-Cruz), 1928
. P. Zamarripa, Gramática vasca, 1928
. Arbelaiz, Diccionario. Castellano-Vasco y Vasco-Castellano, 1928

. S. Altube, Erderismos, 1930
. J. Markiegi, San Luis'en bizitza, 1932
. S. Arana-Goiri, Bizkaia por su independencia,

Por lo tanto, cinco libros de poesía euskérica y, salvo la traducción de Heine y la antología de la lírica castellana, ausencia total de cualquier otro tipo de poesía.

Lizardi en 1914 está estudiando el curso Preparatorio de Derecho por la Universidad de Madrid. En su biblioteca se conservan también el programa de dicho curso y un cuaderno en el que se contienen notas tomadas a lápiz para el estudio de los temas de literatura, con fecha de abril de 1914. La mencionada colección de poesías castellanas fue comprada en este mismo año ya que en su primera página aparece una nota manuscrita del propio poeta que dice:

Preparatorio.
Primer año de Derecho
2 marzo 1914
José María Aguirre y Egaña

El programa del curso, copiado a mano, contiene las secciones de Gramática castellana (Lecciones 1 a 12), Latín (Lecciones 13 a 31), Preceptiva literaria (Lecciones 32 a 43), Historia literaria (Lecciones 44 a 57), Historia y Geografía (Lecciones 58 a 80), Psicología (Lecciones 81 a 86), Lógica (Lecciones 88 a 96), Ética (Lecciones 97 a 103), Rudimentos de Derecho (Lecciones 104 a 123) y Francés (Lección 124). En la sección de Preceptiva literaria se estudian lecciones referentes al concepto de arte, el fondo y la forma de la obra literaria, el estilo literario, el género poético, elementos del verso castellano y estrofas empleadas en él, la poesía lírica, la poesía épica, la poesía dramática, la oratoria y la literatura didáctica. El programa de Historia literaria comprende, básicamente, una historia de la literatura españo-

la por períodos que se cierra con el siglo XIX; dedica dos lecciones a las literaturas clásicas griega y latina, y la última trata sobre "Literatura de las figuras más salientes del extranjero".

El cuaderno de apuntes para el estudio de la literatura está ordenado a modo de fichas o breves introducciones, de unas dos hojas de extensión por término medio, sobre autores y obras concretas de la literatura española. Incluyen datos sobre el escritor, resúmenes de argumentos, juicios generales, citas de críticos, etc. Aunque algunas pocas versan sobre obras poéticas como El diablo mundo de J. de Espronceda o el Adonis de J. A. Porcel, la mayor parte de ellas se refieren al teatro español de los siglos XVII, XVIII y XIX. Encontramos breves informaciones o aproximaciones monográficas a obras como El mejor Alcalde, el Rey y La Estrella de Sevilla de Lope de Vega, El burlador de Sevilla, Don Gil de las calzas verdes y Marta la piadosa de Tirso de Molina, Las paredes oyen y La verdad sospechosa de Ruiz de Alarcón, Reinar después de morir de Vélez de Guevara, La vida es sueño, Casa con dos puertas mala es de guardar y El Alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca, La conjuración de Venecia de Martínez de la Rosa, Don Álvaro o la fuerza del sino de El Duque de Rivas, Los amantes de Teruel de Hartzenbusch, Don Juan Tenorio de Zorrilla, El tejado de vidrio de López de Ayala, etc.

También resulta significativo el conjunto de escritores literarios nombrados por Lizardi en sus poesías, artículos en prosa y cartas. Entre los pertenecientes a la serie euskérica, los más numerosos, se encuentran Etxepare, Axular, Bustintza ("Kirikiño"), Arana-Goiri, Altzaga, Barbier, Arrese, Sagarzazu ("Satarka"), Maruri, Eltzo, Lekuona, Ormaetxea ("Orixe"), Urkiaga ("Lauaxeta"), etc. Dentro de la serie castellana, además de la obra Lazarillo de Tormes, menciona a Gutierre de cetina, Cervantes y su Quijote, Góngora, Espronceda, Benavente, Unamuno, Ayala, León y Azorín, estos tres últimos por hallarse incluidos en una cita periodística que

nuestro poeta recoge en su artículo "Cómo decaen las lenguas culturales" (Kaz,140-144). De los clásicos universales, además de Cervantes, nombra a David, Homero, Anacreonte, Virgilio, Cicerón, Dante y Camoens. Sus contemporáneos Mistral, Tagore y Maeterlinck completan el conjunto. En general, no son citas específicas de un solo autor, cosa que podría revelar un cierto conocimiento o asimilación de su obra, sino simples listas de nombres. El número de los pertenecientes a series distintas de la euskérica es muy reducido. Apenas aparecen poetas modernos y la referencia a Maeterlinck corresponde a la traducción de un texto en prosa de dicho escritor. Dominan los clásicos, que parecen ser la base de su información y saber hacer literario.

En este material, más bien limitado y predominantemente clásico, no hemos encontrado o acertado a encontrar influencias o conexiones que merezcan ser reseñadas. Solamente algunas coincidencias esporádicas que ya han sido apuntadas a lo largo de nuestro trabajo y las dos correspondencias que a continuación exponemos a modo de simple posibilidad.

La Odisea es uno de los libros que se encuentran en la biblioteca del poeta. Es una edición de 1929 y sus páginas solamente están abiertas aproximadamente hasta la mitad. Por otro lado, en la ya mencionada carta escrita a Orixe con fecha del 19-X-1930, sobre el proyecto del poema nacional, Lizardi le anima con estas palabras:

> "ta jarrai zazu BETI BIZKOR Homeren itsaso zabalean odola gazitzen eta indartzen, lan aundi artarako"

Además, Orixe, en una conferencia pronunciada tras la muerte de Lizardi (1), afirma:

---

(1) Conferencia de tres folios escritos a máquina, conservada por Xabier Agirre.

> "Ark egin zuen nere bitarteko Euskaltzaleekin, ark bakoizka gizon dirudunei idatzitza, bildu dizkit pezeta ederrak baserrian pakezago lana egiteagatik. Nere lan aundi orri itza aurrea egiteko nik esanik eta ark agindurik neukan. Artarako Homero ta Milton irakurri berriak zitun, eta oarren batzuk artuak."

Acaso, y sólo es una probabilidad basada en estos datos positivos, la lectura de la obra de Homero tuvo que ver, junto con los versos de Etxepare, en la composición del poema EU. Los arriesgados viajes de Ulises y Telémaco a través del mar, uno en busca de su patria y el otro al encuentro de su padre, sintonizan con la actitud de travesía audaz, incluida la del mar, que informa el poema dedicado a la lengua.

La obra Vita Nova de Dante aparece citada en una carta de Orixe a Lizardi, fechada el 27-V-1930, a raíz del premio concedido a Lauaxeta en el primer Eusko-Olerti-Eguna, celebrado en Errenteria en 1930. Orixe le comenta sobre el poema "Maitale kutuna":

> "Au zuretzat. Ez ote du Danteren "Vita Nuova"tik edo artua? Neri ezaguna zait alde aldera."

La confidencia da pie a admitir la posibilidad de que Lizardi también conociera la obra del poeta florentino. En Vita Nova, y con menor intensidad en el cántico del Paraíso de La Divina Comedia, aquí como ojos o vista y amor, destaca la constante referencia a los ojos y al corazón. Quizá, su lectura intervino, próxima o remotamente, en la configuración del lema y criterio poético "biotz-begietan" (1) de nuestro poeta. Como muestra de su reiteración he aquí unos cuantos versos (2):

---

(1) Sobre esta cuestión se debe tener en cuenta también la cita que Lizardi hace de los versos de Arana-Goiri (Kaz,347): "Ene begijen betseña!/ Ene bijotzaren bijotxuba!"

(2) Citamos por la edición en francés de la Bibliothèque de la Pléiade: Dante, OEuvres complètes, París, Gallimard, 1965.

"A chacune âme éprise et gentil coeur
aux yeux de qui parvient le présent dire"
(p.30)

"et plaît aux yeux si fort, que dans le coeur
naît un desir de la chose plaisante" (p.41)

"Je vois trop à vos yeux qu'ils ont pleuré,
et je vous vois répartir si défaites
qu'à cette seule vue le coeur me tremble"
(p.45)

"Si plaisante est sa vue à qui la mire
que par les yeux un charme au coeur arrive
tel que ne l'entend mie qui ne l'éprouve"
(p.57)

"Les yeux dolents pour la pitié du coeur
ont telle peine en leurs larmes soufferte
que désormais ils demeurent vaincus" (p.64)

etc.

Los testimonios de aquellos que conocieron y trataron personalmente al poeta constituyen otro dato a tomar en consideración. Entre ellos subrayamos el de Orixe, el más claro y explícito. En 1950 (1), en respuesta a la pregunta que J. Markiegi se hace en el prólogo de Itz-lauz acerca del grado de influencia que el propio Orixe ejerció sobre Lizardi (2), afirma que en cuanto a la lengua, al euskara, sí participó en su formación y enriquecimiento, pero que en cuanto a la poesía, apenas:

"Neregandik ez zun artu ezertxo, itz eta esaera baizik, naiz idatzietan, naiz izketan. (...) Olerki gaiean zerbait erakutsi ote nion? Ezer gutxi. Zenbait oarkizun, ausaz, Horati

(1) N. Ormaetxea, "Markiegi zana" in Euzko-Gogoa, I, Irailla/Urrilla-1950, pp. 9-11.

(2) Sobre la posible influencia de Orixe en Lizardi, cf. A. Zelaieta, "Orixe eta Arana Goiriren eragina Lizardirengan" in Jakin, 29, op. cit., pp. 28-38; L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 76-80.

> edo olakoren batez. Neurtitzetan lerro bat bakarra du nik ukiturik. (...) Kendu edo bakandu, bai, bost edo sei ahapaldi. Ori duke neregandiko ixuri guzia. Aski argitasuneko zan, eta gure aldi ontako ele ederra, batez ere atzerrikoa, nik bañon obeki ezagutzen zun."
>
> "Izketan, bai, euskera galdu zun urbil mutikotan, eta berriz ikasi."
>
> "Euskera ikasia du nererik; bestela, bera zan bera, naiz izketa askatuan, naiz neurtuan. Ez zun iñoren bearrik."

Años más tarde, Orixe, en una conferencia leída en 1961 (1), vuelve a insistir en que no le ayudó para nada en la creación de su poesía, "Poesi gaiean ez ta batere. Bertso bat, lerro bat (ez kopla bat) ikutu nion liburu guzian". Fuera de esta línea, únicamente le hizo quitar cuatro o cinco estrofas del poema XA. En cuanto a la lengua, sí que le enseñó:

> "Zer ikasi zun, bada, neregandik? Euskera. Zarautz'en ikasi zun pixka artan ere arroztu xamarra egon omen zan; bañan nik ezagutu nuneko, berritzen asia zun, autore zaarrak eta bere denborakoak irakurriz. Alkarren adiskide izan giñan bost edo sei urte aietan, izugarrizko aurrera-kolpea egin zun. Alkarri laguntzen genion alegiñean. Ark neri ere asko (...) bertsotan ordea, leen esan dedana, ezertxo ere ez dit zor neri."

Por lo demás, Orixe no cree que existan en los poemas de Lizardi influencias de autores de la literatura universal. A él, personalmente, solamente dos cortas expresiones le han recordado versos de otros poetas. El **pagadiaren ume yaukala** (SA) le trae a la mente el "Silvae filia nobilis" de Horacio. Leyendo una traducción al euskara de García Lorca, encontró un detalle, no mencionado, que le sonó a muy lizar-

---

(1) Conferencia publicada bajo la firma de Orixe con el título "Lizardi" en Olerti."Izar", Urtarrila/Bagilla-1963, pp. 106-114.

diano. Sin embargo, en opinión de Orixe, Lizardi no leyó a Horacio ni a García Lorca:

> "Etzait iruditzen Horazio beiñere irakurri zunik."
>
> "Beste bein OLERTI irakurtzean, García Lorca'ren euskarara itzulitako bertso batean, gauzatxo bat arkitu nun oso lizarditarra. Ezagutu ote zun gizon au Lizardi'k? Ez nuke esango. Ez Machado'tarrik, ez Juan Ramón Jiménez, ez García Lorca, ez nitun nik ordu artan ezagutzen. Orain, izenez, ez irakurriz. Lizardi ere nere moduan zebillela nik uste. Ez genitun aitatu beiñere poeta oiek, ez besterik ere. Ez gendun liburutegirik, literaturazkorik beintzat, ez ark eta ez nik. Irakurtzeko betarik eta amorraziorik ere ez. Naiko lan gendukan gure euskerarekin. Bein bakarrean ikusi nion eskuetan olerki-liburu bat: Las cien mejores poesías líricas castellanas, Menéndez y Pelayo'ren bilduma."

El testimonio de Orixe es de gran valor. No creemos que se deba ponerlo en duda a priori y pensar que por el hecho de que sus apetencias poéticas se limitasen a los clásicos y se mostrase receloso ante lo ajeno y lo moderno, fuese a ocultar o disimular intencionadamente datos referentes a otras influencias o fuentes. Sería preciso probarlo positivamente y mientras esto no se haga hay que aceptar su palabra.

3.5. PRIMACÍA DE LA CREACIÓN PERSONAL

Tras las comprobaciones realizadas poema a poema y tomados en cuenta los datos correspondientes a las cartas, los libros conservados, los estudios, las menciones de autores y el testimonio de Orixe, deducimos que solamente en los poemas ZE y EU se dan conexiones intertextuales endolitera-

rias, evidentes y comprobables positivamente, con otros textos distintos a los de Biotz-begietan. El poema ZE mantiene una estrecha interacción de traducción con la composición francesa "L'envers du ciel". El poema EU se halla en relación con los versos del "Kontrapas" de Etxepare, recogidos a modo de cita paratextual. El nexo intertextual que EU sostiene, a través de la dedicatoria inicial, con los escritos o actitudes públicas de Unamuno en torno a la lengua euskérica, es más bien exoliterario. Con todo, estos textos intervienen dinámicamente en la motivación y configuración del poema.

Fuera de estas correspondencias, por el momento, no cabe hablar de influencias claras y seguras, ni próximas ni remotas, de textos o poetas concretos, determinados. Las pruebas, las relaciones apuntadas más arriba, sólo permiten hablar de posibilidades, de influencias o fuentes virtuales. Quizá son reales, efectivas, no lo negamos de forma absoluta, pero también pueden ser, como en el caso de Machado y, acaso, de otros textos o poetas, meras afinidades o coincidencias casuales, y no disponemos de los datos necesarios para dilucidarlo. Acaso pecamos de excesiva rigurosidad, pero nos atenemos a las constataciones efectuadas. Situándonos en el terreno de las posibilidades, la conexión que más probabilidades parace tener de ser objetiva es la que se ha establecido entre el poema BI y la rima LXXIII de Bécquer. El poema castellano pudo servir a Lizardi, que sin duda lo conocía, de fuente o inspiración. En el resto de las relaciones, como ya hemos indicado en los respectivos comentarios, las probabilidades son ya, a nuestro juicio, menores.

Esto no significa que la poesía de Lizardi sea una creación totalmente aislada de las series poéticas o que haya surgido de la nada literaria. Él mismo admite que "nadie que hoy en día escriba puede privarse en absoluto de beber en ajenas fuentes, después de los dos mil y un años que el hombre lleva siendo un animal literato" (Kaz,350). Las posibili-

dades concretas apuntadas siguen ahí, al menos como tales posibilidades. Lizardi, además, ha leído poesía euskérica y castellana. Si, fuera de Besse de Larzes, ha conocido, y hasta qué punto, la francesa, lo ignoramos. Esta lectura y sus estudios de letras han debido dejar en él un poso, un sentido poético básico, que ha funcionado, siquiera de forma remota y no enteramente consciente, en su producción poética. A este contacto con textos e informaciones, hay que agregar la influencia que, a modo de ósmosis, ha recibido a través del ambiente literario envolvente. Una cosa es, por lo tanto, la relación directa y expresa poema a poema, de la que dudamos seriamente en la mayoría de los casos citados, y otra, el influjo indirecto, general, de movimientos y entornos literarios.

La poesía de Lizardi no admite una asignación clara, una clasificación bien ajustada,a una corriente literaria determinada. En su versos se descubren rasgos de signo diverso, características que pueden atribuirse no a un solo movimiento sino a varios. Destacan, en primer lugar, aspectos clásicos que se advierten, por ejemplo, en la imaginería, los motivos, la elegancia, el equilibrio o la perfección. Según Mujika, opinión que básicamente compartimos, en la poesía de Lizardi "ez dago poesia modernoaren funtsezko eraginik, klasikoarena bai, ordea" (1).

Sin embargo, como acertadamente señala Lertxundi,

> "Poetikagintza guzti hau ez da klasikoa. Definitzen ere zaila da, zenbait alderdi erromantiko, sinboliko eta modernista ageri bait da (inpresionista aipatu gabe, hau estetikan baino zenbait poematan - "Paris'ko txolarrea", "Biotzean min dut"... - ageriago da), baina zailtasun hori hasieran aipaturiko bide irekitze lanari, lur berriaren lehen jorraketari zor zaio." (2)

---

(1) L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, p. 40.

(2) A. Lertxundi, "Lizardiren bide modernoak" in Jakin, 29, op. cit.,p.97.

Lertxundi, él mismo, apunta diversos rasgos en apoyo de su afirmación, subrayando los modernistas y, sobre todo, los simbolistas (1).

Efectivamente. Las referencias al corazón, el recurso a lo dulce y afectivo, la presencia del yo, la búsqueda de la naturaleza, el viaje hacia lo exótico, el sentimiento nacional o la valoración de la tradición del pasado, saben a un cierto romanticismo. No faltan matices de tipo simbolista, el propio uso de los símbolos, y modernistas, como la sonoridad léxica o la aliteración del verso, el colorido, la huida de la vulgaridad y búsqueda de la belleza, la ensoñación, el paso del tiempo y la decadencia que genera, el dominio del lenguaje, etc. Hay, sobre todo en algunas estrofas de los poemas BU, BI y BIZ, rasgos impresionistas, cuadros descriptivos compuestos a base de rápidas pinceladas, breves sintagmas elípticos, sensaciones instantáneas acumuladas.

Pero,tampoco en este terreno de influencias generales,correspondientes al nivel de las tendencias o los ambientes literarios, están las cosas suficientemente claras. La relación de las huellas o rasgos que se recogen con los respectivos movimientos son más bien superficiales y, a veces, meramente ocasionales. Además, una característica que, en principio, parece pertenecer a una corriente determinada, debido al tratamiento concreto recibido en el texto, puede cambiar de signo y dejar de responder plenamente a esa corriente. Así, el simbolismo lizardiano no es propiamente el ambiguo y abierto de la escuela simbolista, aunque, a nuestro juicio, corrigiendo a J. Kortazar (2), tampoco se reduce a una mera alegoría, ya que en numerosos contextos mantiene un cierto grado de apertura como puede comprobarse considerando varios de los símbolos utilizados en "Urte-giroak ene begian".

---

(1) Cf. A. Lertxundi, ibidem, pp. 89-100; "Ai, Marlowe, Marlowe!", art. cit., pp. 109-116. Sobre esta misma cuestión, cf. X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi, op. cit., pp. 24, 31, 69-70; M. Zarate, op. cit., pp. 19-20, 33; L. M. Mujika, op. cit., vol. 1, pp. 73-76.

(2) Cf. J. Kortazar, "Ohar parea Lizardiren iturriez", art. cit., p. 105.

Tampoco su impresionismo es, en general, un impresionismo vago y difuso, sino concreto y detallado, ni el sentimiento afectivo se desborda o se manifiesta en emociones y expresiones exageradas.

Más que recibir influencias directas e intensas de uno o varios movimientos concretos, parece que Lizardi, por sus lecturas, informaciones y contactos, por su capacidad y práctica artístico-literaria, logró forjar una síntesis poética personal en la que se integran elementos varios y equilibrados, unos pertenecientes al acervo poético universal, otros más propios de su peculiar forma de poetizar.

Lizardi no es un creador aislado porque, como ya se ha visto en los dos primeros apartados de este quinto capítulo, también mantiene relaciones intertextuales con la serie euskérica, tanto la oral, en la que no hemos penetrado, como la escrita, y se sitúa plenamente en el contexto socio-cultural de su período histórico. Su obra es, además, fruto de la experiencia, de la observación, de la vida y el entorno que le es familiar y conocido. En el capítulo tercero hemos subrayado la conexión que su poesía tiene con la realidad. Los temas, los motivos, las situaciones, el contenido en general, corresponden a lo que Lizardi ha visto y sentido personalmente. En este aspecto no necesitaba de influencias ajenas, Así mismo, para explicar la configuración de poemas como XA, BU, BI o EU, o los poemas de las estaciones, no es preciso recurrir a fuentes exteriores. Varios de sus componentes se ajustan o pertenecen a un esquema o molde genérico, al horizonte de expectativas del lector. Los ángeles junto a la cuna, el movimiento del tren o del paisaje, la frialdad del cadáver, la travesía de mares y desiertos o la referencia a la posición del sol, son elementos que se espera aparezcan en un discurso típico sobre, respectivamente, la muerte de un niño en su cuna, un viaje en tren, un entierro, un recorrido por el planeta o sobre las estaciones del año.

La amplitud y complejidad del problema requiere nuevos análisis y búsqueda de nuevas pistas. Aquí, nos hemos limitado a recoger algunos aspectos y a exponer nuestra opinión cimentada en datos positivos. Por nuestra parte, subrayamos el carácter personal de esta poesía (1). La creación de Lizardi es fruto del entorno socio-cultural, de la serie euskérica, de los esquemas genéricos y de las lecturas, informaciones y contactos literarios, pero, sobre todo, es efecto de su sensibilidad e instinto artístico, de la observación y el sentimiento de la realidad circundante, del progresivo perfeccionamiento idiomático y de la elaboración lenta y detallada. Como él mismo confiesa dirigiéndose a sus poemas: "BIOTZ-BEGIETAN zatzaidate sortu".

---

(1) También lo han destacado, entre otros: J. Ariztimuño, "Barneko iturburutik jaio zaizkio mami-azalak" (Ariz,3,28); el P. Estefanía, "el admirable y personalísimo J. M. de Aguirre ("Lizardi'tar Xabier")",en su artículo "Urkiaga'tar Estepan (Lauaxeta). "Bide Barrijak" (Nuevos Rumbos)" in Razón y Fe, 425, Junio-1932, pp. 267-269; Orixe, "bestela, bera zan bera",en el mencionado artículo "Markiegi zana", p. 10, y "Lizardi'k bertso-gaia bere bereki dula",en su ya citada conferencia "Lizardi", p. 108; L. Mitxelena, "Es extraño que su poesía sea personal hasta el punto de que resulte difícil señalar influencias en su obra", en Historia de la literatura vasca, op. cit., p. 147; L. M. Mujika, "Funtsean, bada, Lizardi Lizardi da", en el vol. 1 de su citada obra, p. 44.

C O N C L U S I O N E S

El trabajo de análisis e interpretación que, siguiendo los objetivos señalados al comienzo del estudio, hemos realizado, ha puesto de relieve, examinado y comprobado pormenorizadamente aspectos sustanciales y pertinentes de la sintaxis, pragmática y semántica de Biotz-begietan. Nuestra conclusión consiste en una exposición sintetizada de aquellos rasgos que se han destacado como más relevantes y que constituyen una visión global del universo de expresión y de sentido plasmado y comunicado en el poemario.

1. Ritmo y versificación

1.1. Partiendo de las estructuras de versificación hemos verificado que la poesía de Lizardi está construida sobre un ritmo que es producto de un conjunto integrado de niveles o secuencias rítmicas, métrica, fónica, lingüística y de ordenación interna del contenido. Dentro de este conjunto, se ha confirmado la presencia de unidades, distribuciones o factores constituyentes básicos.

El agente primario de este ritmo poético es la reiteración o disposición peculiar de una medida silábica comprendida entre dos pausas versales. Todos los versos están medidos según las reglas lingüístico-fonéticas que en la lengua euskérica guían la agrupación silábica y cumpliendo una serie de normas métricas aceptadas por el poeta.

La rima es también factor básico y constante pues incide en más de las tres quintas partes de los versos y once poemas la llevan en todas sus líneas. Sin ser descuidada o corriente ni extremadamente rica, es una rima que tiende a la

riqueza ya que, según hemos comprobado, la gran mayoría alcanza al lexema de la palabra y la mitad va más allá de la última sílaba.

Lizardi organiza todos sus versos en "puntuak" y estrofas, distribuciones que originan una nueva secuencia rítmica. Las pausas versal y estrófica, y, en consecuencia, la correspondiente al "puntua", son,métricamente, constantemente sistemáticas y constituyen siempre elementos de ritmo. El ajuste entre ritmo métrico y sintáctico es total en el plano del "puntua" formado por dos o más versos y en el de la estrofa. Sus finales coinciden siempre con final de frase o de miembro de frase. En esas posiciones no existe encabalgamiento y el ritmo fluye regularmente.

1.2. A estos agentes fundamentales del ritmo poético se les agregan otros habitualmente complementarios que, aunque presentes en el poemario con cierta frecuencia, no actúan de modo constantemente sistemático.

Respecto a la distribución silábica en el interior del verso, hemos comprobado que no existe una ley fija de repartición en las líneas de medida no superior a las nueve sílabas. La cesura, propiamente dicha, sólo se practica a partir de los versos de diez sílabas y, aun en estos, no siempre de modo constante y riguroso. La pausa medial y el hemistiquio originado son, por lo tanto, factores de ritmo relativamente complementarios.

El poeta trabaja también la aliteración vertical y horizontal con cierta constancia. Este elemento contribuye a la riqueza sonora y a la arquitectura unitaria del verso, del "puntua", de la estrofa y del poema.

Aunque el ajuste entre medida silábica y unidad sintáctica no es siempre exacto en el plano del hemistiquio y del verso, el final de ambos coincide la mayor parte de las veces con el cierre de frase o miembro de frase: unas tres cuartas partes del total analizado, en el primer caso, y el noventa y cinco por ciento de las veces, en el segundo. Ambos ajustes son habitualmente complementarios: más el de la pausa versal que el de la medial.

1.3. La onomatopeya, la armonía imitativa, la frecuencia vocálica expresiva y la combinación de palabras en el verso por su número o extensión silábica, debido a su escasa utilización, así como el acento, no pertinente pero sí actualizable rítmicamente en una dicción cuidada, son factores ocasionales u opcionales.

1.4. En la amplia secuencia rítmica métrico-fónica domina ampliamente la regularidad. Lizardi opta por y crea una poesía medida, cumple unas normas de agrupación silábica de modo escrupuloso, y distribuye la rima, dispone las estrofas, según esquemas ordenados. La regla es lo habitual; la ruptura moderada del sistema lo excepcional.

Esta regularidad no significa igualdad total, monotonía, pues, dentro de ella, según hemos mostrado, el poeta practica una rica variación de estructuras o esquemas ; mantiene las leyes métrico-fónicas, pero realiza acomodaciones continuas, como el uso de una gama amplia de medidas, el heterostrofismo dentro del mismo poema, o el cambio de molde estrófico de poema a poema. No faltan rasgos repetitivos, síntomas de uniformidad, como la reincidencia en varios tipos concretos de rima, pero así como domina la regularidad también destaca la variación.

1.5. En la línea rítmica lingüística y de pensamiento, al acoplarse en la mayoría de los casos los esquemas métricos con las unidades sintácticas y de contenido, la poesía de Lizardi sigue manteniendo una configuración básicamente regular. Los finales de estrofa y de "puntua" de más de un verso, prácticamente siempre, y los finales de verso y de hemistiquio cerrado por cesura, en su gran mayoría, coinciden con fin de frase o de miembro de frase. Las frases tienden a organizarse por grupos simétricos de versos. La distribución general de los contenidos del poema sigue un esquema o hilo lógico repetido en las distintas composiciones: introducción o presentación, desarrollo y conclusión de matiz constatativo o desiderativo.

Dentro de este nivel rítmico, hemos hallado señales más evidentes de ruptura del orden habitual. El desajuste rítmico viene dado por los encabalgamientos situados en la pausa versal y en la cesura, así como por los cortes asistemáticos producidos en el interior del verso. Son factores que originan ruptura rítmica de modo habitual u ocasional.

En cuanto a la distribución lógica del contenido a lo largo del poema, Lizardi da a cada composición una estructura estrófica apropiada. Configura el desarrollo del pensamiento por medio de tipos de estrofa que varía intencionadamente según el tema o proceso semántico del poema o parte del poema.

1.6. Concluimos que una rica variación y una ruptura comedida matizan la regularidad rítmica de la poesía de Lizardi. Las modificaciones se realizan en función de unos contenidos, según la peculiaridad de cada poema, sobre la base de la aceptación de unas normas métricas, rímicas, estróficas, sintácticas y lógicas. La poesía de Lizardi es fundamental-

mente regular en estos niveles y es dentro de esta regularidad donde logra una equilibrada y nunca excesiva ruptura. Se trata de una tensión entre regularidad y su no aceptación total, entre transformación y control de las líneas rítmicas; es un esfuerzo, sin rayar en la audacia, por alterar algunos moldes rítmicos manidos, estereotipados, usados monótonamente.

Tanto el uso de los elementos del ritmo regular como la inserción de factores de ruptura revelan que el verso de Biotz-begietan no es fácil, vulgar o corriente; no es un verso escrito a la ligera, sino elaborado con cuidado y detalle, y, por lo tanto, requiere una lectura atenta. Lizardi, por medio de variaciones métrico-fónicas o cortes sintácticos destaca las palabras, privilegia segmentos de frase, desautomatiza el verso, obliga a prestar atención a cada uno de ellos e impide una lectura superficial.

2. Sintaxis y léxico

2.1. El ritmo poético de Biotz-begietan se sobreimpresiona en unas frases y un léxico caracterizados por la concisión en la forma, la precisión y variación de conceptos y estructuras, y la densidad y progresión del contenido.

La concisión, esfuerzo por expresar la mayor carga semántica posible con el menor material lingüístico posible, se basa en la elipsis de elementos redundantes que no son imprescindibles para la comprensión del texto. Su análisis nos permite afirmar que por medio de ella el poeta busca el ajuste de la medida silábica, la obtención de la rima, sobre todo de una rima original, la relevancia de ciertos vocablos y la consiguiente concisión y densidad expresiva.

La elipsis funciona intensamente en la abundante composición, actúa en la omisión del artículo y lleva a suprimir el verbo o sus elementos. La frecuente yuxtaposición, presente en aposiciones, construcciones absolutas y simples acumulaciones de frases sucesivas, conlleva supresión de numerosos enlaces sintácticos.

2.2. En el plano sintáctico, la variación y la progresión dominan sobre la reiteración. Hemos demostrado que Lizardi conjuga con habilidad sintaxis y verso; aprovecha la flexibilidad de la lengua para alterar el orden habitual de los componentes sintácticos y llega a disposiciones en forma de hipérbaton sorpresivo.

La poesía de Biotz-begietan tiene uno de sus cimientos básicos en la reiteración de medidas métricas y de finales homófonos, pero no se apoya, como principio fundamental, en la repetición léxica ni en la simetría y el paralelismo sintáctico. El principio según el cual la estructura de la poesía se caracteriza por un paralelismo continuo se actualiza con menor frecuencia y energía en el nivel sintáctico. La reiteración total del material significante en contextos inmediatos o muy próximos es reducida. El paralelismo sintáctico exacto es muy escaso, aunque se practica, ocasionalmente, un paralelismo aproximado de cierta relevancia. Es evidente el predominio de los segmentos semánticamente progresivos.

2.3. La abundante composición y derivación contribuye a la precisión y a la densidad del léxico. Demuestran la notable competencia lingüística del poeta, su esfuerzo por encontrar nuevas formas, vocablos, para los conceptos, y su afán

por aquilatar y ajustar los términos. Nuestro estudio ha demostrado que el léxico de Biotz-begietan se caracteriza por la concentración, pues sólo unos pocos lexemas alcanzan una reiteración moderadamente elevada, y por la dispersión, ya que la mayoría aparece una sola vez.

El nombre es la categoría gramatical más frecuente y destaca por su cantidad absoluta, su variación y su riqueza semántica. Su preeminencia revela una tendencia hacia la individualización, a la constitución de entidades como seres propios concretos; la poesía de Lizardi es eminentemente entitativa, sustancial, nominal. Entre las parcelas de la realidad o campos conceptuales, sobresale el correspondiente al mundo de la naturaleza.

El adjetivo es componente habitual del poemario y el poeta lo utiliza con una relativa y mesurada frecuencia. La variación léxica adjetival revela que se busca obtener una calificación justa y matizada. Por su necesidad lógica, casi la mitad de los adjetivos son necesarios para la inteligencia de la frase, y, por su aportación semántica, cuatro de cada cinco acarrean un contenido enriquecedor para el verso. El adjetivo subraya sobre todo los aspectos afectivos.

También el léxico perteneciente al verbo se caracteriza por la concentración y la dispersión. Los verbos de sentido copulativo contribuyen al carácter entitativo, sustancial y declarativo de la poesía lizardiana, que tiende a definir esencialmente, conferir atributos constitutivos, al objeto poético. Por su pertinencia, destacan los verbos de movimiento y actividad, de ascensión y descenso, y de procesos vitales.

2.4. La densidad semántica de los versos es efecto de varios factores concurrentes. La abundante elipsis y la au-

sencia de sinonimia contigua, al eliminar redundancias, favorece la condensación y la acumulación continua de nuevos sentidos. La composición, la variación léxica y la selección de lexemas sustanciosos, aportan un contenido rico y concentrado. Las ideas, imágenes y figuras simbólicas insertadas originan, dentro de un mismo segmento, varios niveles de significación, todos presentes a la vez. Por otro lado, la elipsis, la densidad, el léxico escogido, el orden trabajado de la frase, producen en los poemas, a veces, zonas de oscuridad, dificultades en la comprensión. Son obstáculos salvables, pero que exigen una lectura atenta y laboriosa.

2.5. El léxico nominal, adjetival y verbal, así como el conjunto de los sufijos utilizados y los elementos cromáticos, nos llevan a construir tres isotopías léxicas positivas amplias, que se revelan como fundamentales en el poemario. Cada una de ellas tiene su aspecto opuesto; el lado negativo se halla presente, pero queda superado claramente por el positivo.

La primera isotopía, la más relevante, es la de plenitud vital. Entidades de vida y fuerza regeneradora, verbos de nacimiento, progreso y renovación, adjetivos de amplitud, novedad y excelencia, sufijos de abundancia y ciertos usos del color rojo, son sus componentes primordiales. Su isotopía opuesta, "estrechez" y "vacío", representa la negación de la vida y la destrucción.

La isotopía dulzura gozosa se configura principalmente sobre sentimientos afectivos y entidades nominales de intimidad, adjetivos de suavidad y ternura, verbos de cálido acercamiento y sufijos apropiados. La vertiente negativa corresponde a la isotopía de "dolor" y "dureza".

La tercera isotopía, belleza excelente, se basa sobre todo en la entidad y acción del ver, adjetivos que expresan hermosura y admiración, y colores que destacan por su luminosidad y brillantez. La isotopía "fealdad" y "oscuridad" es su contrapunto negativo.

A estas tres isotopías extensas hay que agregar otros tres componentes semánticos obtenidos del conjunto léxico: una actitud esencial de deseo, la coordenada espacial vertical de ascensión y descenso, y el eje temporal horizontal "leen"-"orain"-"gero".

3. Enunciación y pragmática

3.1. Las frases poéticas integradas por el léxico y configuradas en íntima interacción con la versificación, son enunciadas por un sujeto en unas coordenadas espacio-temporales determinadas. El discurso de Biotz-begietan es básicamente el resultado del acto enunciativo de un "yo" que funciona como sujeto de la enunciación y como personaje-actor del enunciado.

Aunque en algunos poemas, sobre todo finales, aparece el "nosotros" colectivo y el sujeto poético es también producto de un entorno y de una cierta evolución interior, el poemario es, fundamentalmente, la expresión de un ser individual, una conciencia única y permanente en su núcleo. Está construido sobre las vivencias de un "yo" que poetiza sobre la realidad experimentada, insertando sus propias sensaciones, reflexiones y sentimientos.

Este "yo" lírico-poético se dirige reiteradamente a un"tú", es decir, a los diversos seres o entidades que apare-

cen en las composiciones. El acto comunicativo realizado en este apóstrofe no es un verdadero y pleno diálogo, pero tampoco un monólogo cerrado. Hemos probado que, más bien, es un monólogo abierto, orientado hacia el otro, en el que Lizardi habla con, no de, los seres apostrofados. Se establece entre ellos un contacto íntimo y persuasivo, un acercamiento verbal acogedor, favorecido, entre otros recursos, por el frecuente uso del tratamiento en hitano.

El predominio del eje discursivo "yo"-"aquí"-"ahora" revela claramente que los poemas manifiestan una conexión directa, inmediata con la realidad. El "yo" sujeto se aproxima espacialmente a los seres, hechos y situaciones ; los capta y experimenta desde la cercanía y se desborda afectivamente hacia ellos.

3.2. Tras las comprobaciones que hemos efectuado, no hay duda de que existe un elevado grado de correspondencia entre el contenido de los poemas de Biotz-begietan y la realidad empírica extratextual. Lizardi toma el material para su universo poético del entorno conocido y familiar. Es cierto que la experiencia plasmada en el texto es limitada y que el poeta, en general, no penetra en esos estratos recónditos y misteriosos de la existencia personal o circundante, pero siempre busca la autenticidad y consigue imprimir a realidades evidentes y elementales un sentido simbólico universal.

La relación de identificación del "yo" enunciador y el "yo" actor, entidades de ficción, con el autor real, Lizardi, no es total, pero tiende a ser isomórfica. El entorno geográfico, las ideas, los acontecimientos, los sentimientos recogidos en los poemas, se ajustan estrechamente a los vividos y experimentados por el poeta. Esta práctica poética concuerda con la concepción que Lizardi tiene de la poesía: pre-

sentación sorprendente de los elementos del panorama de la vida. Sin embargo, su poesía no es autobiografía en verso, mera copia de la realidad, puro retrato paisajístico, reflejo mimético de vivencias personales. Lizardi transforma y configura poéticamente la realidad.

Los poemas surgen a la vez en los ojos y el corazón, "biotz-begietan", unos más en los ojos y otros más en el corazón. Ambos órganos son los canales a través de los cuales el poeta capta la realidad y los centros en los que brota su poesía. Los elementos imaginativos y afectivos, ligados a los ojos y al corazón, dominan sobre los conceptuales o intelectuales, dependientes de la razón.

Los versos le brotan al poeta de modo irresistible. Su creación viene a ser un parto; no puede refrenar la necesidad de darlos a luz. Su poesía es fruto del trabajo lúcido, de la técnica laboriosa y detallista, pero también de la inspiración, del impulso creador. En esta síntesis, Lizardi subraya el segundo aspecto.

La realidad exterior actúa como estímulo y materia prima de la poesía, pero, a la vez, esa realidad es captada desde el propio interior del poeta. La corriente poética se transmite en doble dirección: del exterior al interior y viceversa. El poeta acoge la realidad, pero la elabora y transforma poéticamente. El proceso de creación del poema pasa por tres etapas que no tienen por qué ser siempre cronológicamente sucesivas: asimilación de la realidad por los ojos y el corazón, transfiguración de dicha realidad en representaciones imaginativas portadoras de complejos simbolismos, e inserción del resultado de la transformación en estructuras lingüísticas apropiadas.

3.3. La transfiguración opera por medio de una cuidadosa selección de los objetos poéticos y, sobre todo, mediante la creación de imágenes transmutadoras: metáforas, símiles y personificaciones. La personificación es, por su cantidad y configuración, la imagen característica del poemario.

Las imágenes y transformaciones operadas son, en su mayoría de fácil comprensión. Existen algunos segmentos y matices cromáticos, varias imágenes, especialmente personificaciones, que sugieren vagas emociones o resonancias, simbolismos indeterminados; pero, por lo general, domina la claridad y la precisión, y entre los componentes poéticos no se advierte una distancia lógica de tipo irracional, sorpresiva e insalvable. Aunque no en todos los casos, y no siempre de modo explícito, Lizardi tiende a explicar sus figuras y símbolos.

La originalidad de las imágenes de Biotz-begietan es relativa. Con todo, afirmamos que el poeta sabe extraer nueva sustancia lírica de figuras debilitadas y tópicas, y que en el tratamiento de la personificación, como conjunto, es verdaderamente original. Las imágenes contribuyen a la belleza acumulada en el poemario, aportan densidad semántica, sirven a la constitución de las isotopías de vida, hermosura y gozo, e imprimen concreción, viveza y relieve sensitivo a entidades, ideas y sentimientos.

3.4. La transmutación de la realidad, en especial de la naturaleza, se halla en conexión estrecha con el deseo del sujeto poético. El "yo", al contemplarla y desearla, transforma la realidad, y, al admirarla ya transformada, la desea con mayor intensidad. Aunque, cuantitativamente, domina la actitud asertiva, la que distingue específica y cualitativamente esta poesía, la que destaca por su energía expresiva y

su sinceridad, es la desiderativa. La constatación conduce al deseo; la mayoría de los poemas desembocan en un anhelo esencial. Los deseos más intensos del poeta confluyen en uno fundamental: el deseo de vivir.

Los deseos expresados en los poemas pocas veces se cumplen efectivamente; en la mayoría de los casos no llegan a satisfacerse, quedan en suspenso, pendientes de su consecución real y acaban en el propio deseo, en su formulación ardiente y esperanzada. El desinterés, la renuncia, la indiferencia, están ausentes del poemario. El sueño, la ilusión, el deseo, impregnan sus versos.

4. Semántica

4.1. Afirmamos que la plenitud vital, objetivo del deseo primordial de Lizardi, es el tema nuclear de Biotz-begietan. Se concreta y desarrolla según tres etapas temáticas sucesivas e imbricadas: vida del ser humano, de la naturaleza y de la patria y la tradición-lengua. En ellas se aglutinan diversos estratos de sentido connotativo-simbólico.

La persona, la naturaleza, la patria y la tradición-lengua, están amenazadas continuamente por la realidad nocturna radical, por la muerte y el paso aniquilador del tiempo. El "yo" poético envejece y se debilita, los seres queridos mueren, la naturaleza decae y se ve afectada por la destrucción, y la patria y la tradición-lengua sufren un deterioro que hace temer por su desaparición.

Esta situación negativa y dolorosa es el punto de partida de la creación poética de Lizardi. No es, sin embargo, siempre irreversible y el poeta intenta y propone una respuesta plural.

4.2. Ante la muerte de la persona, Lizardi adopta una actitud que se manifiesta según estructuras pertenecientes a los regímenes diurno-postural y nocturno-digestivo del imaginario.

El sujeto poético recurre a imágenes de altura excelente, de luz y de vuelo, según esquemas de ascensión que simbolizan la vida y la superación de la muerte y el tiempo. No es propiamente una actitud de rebelión o enfrentamiento antitético, de conquista heroica, pero tampoco es mera resignación ante la inexorabilidad de lo nocturno.

Se busca la superación de la nocturnidad maléfica mediante la eufemización e inversión de la muerte y del sentido destructor de la temporalidad. El poeta intenta alcanzar lugares privilegiados, refugios frente al paso del tiempo.

La respuesta dada por Lizardi al problema de la muerte del ser humano concuerda con su visión cristiana de la existencia. El poeta no se abandona a la indiferencia o a la desesperación ni se encierra en la obsesión o el temor; tampoco manifiesta un rechazo total por esta vida terrena. Su actitud consiste en una combinación de resignación dolorosa y de esperanza confiada en una vida posterior trascendental.

4.3. A través de la respuesta dada por la naturaleza a su propio deterioro, al ser humano se le ofrece una nueva vía de superación de su decadencia y muerte. La naturaleza afronta el declive vital con esquemas de elevación y luz correspondientes al régimen diurno, con esquemas de eufemización e inversión pertenecientes al régimen nocturno-digestivo, pero, sobre todo, y específicamente, por medio de estructuras del régimen nocturno-copulativo, en su vertiente cíclica.

El proceso vital de las cuatro estaciones del año, configurado poéticamente en el conjunto "Urte-giroak ene begian", es la manifestación más plena de esta compleja respuesta. El invierno, preludio de la vida, adopta una actitud de repliegue a espacios ocultos y resguardados; la primavera, estación del renacimiento y la juventud, responde con una ascensión diurna enérgica y luminosa; el verano, plenitud vital, ofrece el fruto maduro y la intimidad gozosa de la unión copulativa; el otoño, decadencia progresiva, esencialmente nocturno, al final se transforma en respuesta definitiva que integra todas las demás: la renovación cíclica.

La naturaleza, gracias a su original respuesta, se convierte en paradigma para el ser humano, quien encuentra en ella lo que a él le falta: la capacidad para superar su propia decadencia y recuperar el principio de la vida, reiniciar el ciclo vital. Al identificarse con la naturaleza, el sujeto poético pretende insertarse en su proceso temporal rítmico y, así, regenerarse perpetuamente. Aliado con el tiempo, acomodado a su transcurso circular, espera volver a renacer, ser joven y alcanzar la madurez vital, que sólo hallará su satisfacción total en la plenitud divina, **Yainkozko Betean.**

4.4. Al riesgo de anquilosamiento y desaparición que amenaza a la patria, la tradición y la lengua, el poeta responde con actitudes que, de nuevo, pertenecen a los dos regímenes del imaginario. El más desarrollado es el diurno, pero el original y novedoso, en esta tercera etapa temática, es el matiz progresivo de la dominante copulativa del nocturno. Al deterioro y empobrecimiento, y a la inmovilidad mortal Lizardi opone la iluminación y la extensión, la elevación y la liberación diurnas.

El poeta aprovecha también la marcha circular y vectorial del tiempo. El renacimiento del huerto-pueblo se

plantea como un retorno al y del pasado, como una recuperación y actualización de la valiosa tradición esencial. Al peligro de paralización y reducción de la lengua se aporta una solución elaborada según la orientación progresiva del imaginario. Esquemas de rebasamiento de fronteras, salida al exterior, avance decidido y recorrido sin fin, significan que la lengua abandona su entorno habitual, descubre nuevas realidades y se capacita para verterlas y cantarlas. El espacio y el tiempo se desarrollan a su favor; la lengua domina el porvenir.

5. Contexto

5.1. Entre los códigos o planos heterogéneos que se entrecruzan y se semiotizan literariamente en Biotz-begietan, han merecido, por nuestra parte, una atención particular los correspondientes al entorno socio-cultural, a la serie poética euskérica y a las series poéticas adyacentes.

Hemos constatado que la solución trascendental ofrecida por Lizardi en los poemas referentes a la muerte del ser humano procede de su fe cristiana y se enmcarca dentro del credo y práctica religiosa dominante en su ambiente habitual. La fe llega hasta informar la actividad político-cultural del poeta, si bien admite que es posible ser verdadero euskaltzale aun militando en una organización aconfesional.

Lizardi, en su concepción idealista, presenta una naturaleza noble, excelente y vital, en contraste con un ser humano torpe, ruin y mortal. El mundo de arriba, el monte, el campo, la tierra, ofrecen sosiego, belleza y fruto que sacia; el mundo de abajo, el llano, la urbe, es lugar de tareas urgentes y de ajetreo enloquecedor. Pero así como el recurso a

la trascendencia no supone un desprecio por este mundo y la vida que el ser humano mantiene en él, así tampoco la opción por la naturaleza y la tierra significa un rechazo total de la realidad y actividad urbanas. En el poemario se advierte un cierto recelo hacia el mundo del llano, una valoración del campesino, pero no un ruralismo cerrado ni un bucolismo dulzón. Hemos verificado que el objeto central de los poemas no es lo rural en sí, sino una naturaleza a la que el poeta se adhiere íntimamente y en la que se proyecta anímicamente. La preferencia por el campo, por la tierra, responde a las propias inclinaciones personales del poeta y se deriva también de la mentalidad socio-cultural envolvente, según la cual, ante la crisis en que se encuentran sumidos los valores tradicionales vascos, es preciso defender, ensalzar y valorar el mundo rural, depósito de las esencias genuinas del pueblo vasco.

El patriotismo es para Lizardi la actitud que debe guiar la acción política y cultural. De esta vivencia nace su poesía sobre el renacimiento y la vida de Euskadi. Considera a la lengua como el hecho diferencial del pueblo vasco y como el eje de la actividad euskaltzale. Sus esfuerzos más intensos y selectos se encaminan al estudio, fomento, capacitación y uso poético del euskara.

5.2. Apoyados en nuestro recorrido a través de la serie poética euskérica anterior, concluimos que Lizardi ni rompe ni se identifica totalmente con ella. Mantiene recursos expresivos y contenidos ya utilizados o recogidos por la poesía precedente, pero abandona otros y asume moldes y aspectos temáticos nuevos. A menudo, transforma y carga de nuevos significados los mismos elementos tradicionales.

Así, en el tema de la vida y muerte del ser humano, insiste menos en la dualidad "tierra"-"cielo" y en la vacie-

dad de esta existencia. Si bien inserta algunos rasgos ambientales sombríos, elimina prácticamente actitudes de temor, no extrae consecuencias morales explícitas y, sin recurrir a tonos lastimeros o desgarrados, aborda la realidad de la muerte con sentimientos de dolor sincero, pero serenamente contenido.

Ante la naturaleza, no se limita a tomarla como fuente de imágenes y símbolos, ni la reduce a mero marco ambiental de situaciones y hechos poetizados, sino que la adopta como tema poético, como objeto y sujeto de una parte extensa del poemario. Supera el tradicional cuadro descriptivo compuesto a base de datos recogidos en una percepción elemental y, por medio de su lenguaje poético renovado, consagra la poesía sobre la naturaleza como un nuevo subgénero temático dentro de la serie poética euskérica.

Los poemas dedicados a la patria, la tradición y la lengua, contienen abundantes elementos originales en relación con la poesía euskérica anterior. No se basan en la exaltación elogiosa o grandilocuente y, lejos de triunfalismos, el poeta valora lo original, lo diferencial, la propia identidad y la renovación a partir de las propias raíces. Más que exaltar nostálgicamente un pasado político, social y cultural, o lamentarse en tonos graves por un presente considerado como degradado, Lizardi, positiva y prácticamente, afirma la propia personalidad cultural y se compromete en un proyecto entusiasta de expansión y capacitación.

5.3. Del análisis de las fuentes e influencias propuestas para varios poemas, así como del examen de las cartas, libros, apuntes y programas de estudio, menciones de escritores y testimonios de testigos contemporáneos de Lizardi, deducimos que, salvo para los poemas ZE y EU, no existen o no

se han hallado textos literarios que tengan una conexión genética sólida y claramente comprobada con textos de Biotz-begietan. Ni el mismo poeta, tan minucioso en sus tareas y trabajos, ha dejado, fuera de esos dos poemas, referencia expresa alguna.

No excluimos la posibilidad de que algunas de las relaciones apuntadas sean efectivas, y apreciamos coincidencias o afinidades en temas y moldes genéricos, pero,incluso en estos casos, las diferencias entre los textos emparejados son notables. Para confirmar estas conexiones o establecer otras nuevas serían precisos más datos de los que actualmente poseemos.

La poesía de Biotz-begietan no es, con todo, una producción aislada del contexto literario y socio-cultural. es el resultado de las lecturas, estudios y contactos efectuados por Lizardi; nace de la realidad geográfica, familiar y ambiental, observada y asumida por el poeta; se halla condicionada por la poesía euskérica precedente y la del momento. Pero, sobre todo, brota de la sensibilidad y capacidad artística del poeta y de su cultivo literario e idiomático, que le posibilitan realizar una síntesis poética personal.

6. Consideraciones finales

6.1. En la poesía de Biotz-begietan, tomada en su conjunto, son más en número y en intensidad los rasgos que se ajustan a lo que habitualmente se entiende como modelo clásico de creación poética que los que se acoplan al modelo considerado como no-clásico. Lizardi respeta la tradición en la expresión y en el contenido; mantiene un equilibrio entre sentimiento, imaginación y pensamiento; busca la perfección

en la configuración de los elementos métrico-fónicos, sintácticos y léxicos; ordena la disposición de los componentes poéticos bajo la guía y la vigilancia de la razón; el universo recogido en sus poemas guarda una correspondencia notable con la realidad exterior observada; esta realidad se presenta como positiva, excelente y coherente, y, si es deforme, queda elevada y ennoblecida en virtud de un ideal, un deseo o una transformación.

Sin embargo, aunque básicamente clásico y tradicional, Lizardi no es retrógrado o tradicionalista; su equilibrio anímico y expresivo no desemboca en frialdad, indiferencia o reflexión especulativa; el sosiego y serenidad transmitida en su poesía no significa conformismo o falta de inquietud; el realismo de su contenido no supone actitud limitadamente realista; el idealismo que le anima no se confunde con el idilismo.

La poesía de Lizardi ni es enteramente tradicional ni representa una ruptura tajante. Es una síntesis o recreación elaborada a partir de elementos seleccionados de la tradición literaria y del contexto socio-cultural envolvente, pero impregnados de rasgos expresivos y semánticos renovados, de elevado lirismo, y de una sólida y personal configuración artística. El molde poético de Lizardi, esmeradamente trabajado, se diferencia ya cualitativamente del cultivado en la poesía popular del bertsolarismo e incluso del cultivado por creadores cuyos rasgos corresponden en parte a los del bertsolari y en parte a los del poeta, así denominado, culto.

6.2. Lizardi se distingue por su búsqueda del equilibrio. En Biotz-begietan no hallamos estridencias, extremismos o valoraciones desproporcionadas; la armonía, la medida, la unidad, es lo habitual. Ese equilibrio se manifiesta tanto en la expresión como en el contenido y las actitudes. Los poemas

no están construidos sobre el uso unilateral e hipertrofiado de uno o unos pocos de los recursos formales asumidos, sino sobre el desarrollo conjunto y graduado de la mayoría. Aunque dominan unos sentidos, los contrarios no quedan eliminados: el sujeto poético busca refugios y sale al exterior, se aleja hacia las alturas y desciende al llano, retorna al pasado y se orienta hacia el futuro. Anthropos y Cosmos se integran en Logos.

El equilibrio entre lo afectivo, lo imaginativo y lo racional es también evidente. El contenido de los poemas está integrado principalmente por sensaciones o imágenes provenientes de la realidad, directas o transformadas, y por emociones experimentadas en el corazón. Los brotes imaginativos no desembocan en sugerencias libres e incontroladas; el poeta mantiene su relación lúcida con la realidad. No hay exageraciones sentimentales y los impulsos afectivos se manifiestan con una vehemencia moderada. Los temas abordados por Lizardi en sus versos son graves, esenciales para el ser humano, y los trata de forma seria y sensata. En general, no hace poesía gratuita; no practica el arte por el arte. Su creación no es juego, pasatiempo, simple sugestión o mera técnica poética. Sin embargo, las ideas, los aspectos conceptuales, ocupan menos espacio textual que los afectivos o imaginativos. La tarea de la razón no consiste tanto en acarrear contenido reflexivo al poema cuanto en distribuir y disponer los componentes de modo progresivo y coherente.

6.3. La actitud que adopta Lizardi ante la realidad no es de denuncia o subversión. Por lo general, su visión del mundo es positiva y esperanzada. Con todo, no es conformista ni se encuentra enteramente satisfecho. Si en la actividad político-cultural su postura práctica no carece de idealismo, en su creación poética su realismo se hace lírico, transmuta-

dor y sublimador. Transforma sus experiencias imaginativa y simbólicamente, impregna lo real objetivo de apreciaciones subjetivas y de emocion lírica, y sublima lo incompleto, deforme o degradado.

Lizardi sublima la realidad, la dignifica, embellece y eleva, en el presente o en un futuro a construir. Sublima mediante la fe, la identificación personal, el recuerdo o la imaginación, pero, sobre todo, por el deseo. El poema es la expresión condensada y actualizada del deseo sublimador. Como el propio Lizardi lo define, el poeta es aquél que mira los elementos del panorama de la vida " a través de un prisma sublimador" (Kaz,304). Si los ojos corresponden a la realidad objetiva, el corazón es el lugar en el que brota el deseo. Los ojos y el corazón son el centro en el que nace la poesía, y, a la vez, figura de las dos fuerzas o polos en tensión entre los que se desenvuelve la existencia y la creación del poeta: la realidad y el deseo. En virtud de este anhelo sublimador, entidades que se encuentran en riesgo de muerte o destrucción, experimentan un renacimiento, una revitalización.

6.4. A partir de la publicación de Biotz-begietan, Lizardi ha recibido, en general, juicios y críticas favorables. En este reconocimiento han influido, seguramente, razones de orden político, preferencias dialectales, el atractivo derivado de la figura y personalidad del propio poeta, el apoyo y elogio, a veces desmedidos, de mentores y patrocinadores interesados.

Pero el mérito y la aceptación de su poesía no se sustenta solamente sobre este tipo de motivos circunstanciales y no propiamente literarios. La poesía de Lizardi, vista en sí misma, fuera de todo interés o partidismo, contiene

valores expresivos y semánticos importantes. Son estos valores el verdadero fundamento de la calidad de su poesía y de la aprobación, no carente de excepciones, dispensada.

El léxico selecto y renovado, el sentido simbólico, la trasfiguración personificadora, la riqueza métrico-fónica, el lirismo sublimador, la solidez, elegancia y densidad del verso, la identificación afectiva con la naturaleza, expresiones concretas aquilatadas, el dominio y el manejo elíptico del lenguaje, el intenso anhelo de vida, la autenticidad del "yo", el diálogo cordial con las entidades poetizadas, etc., son valores notables de Biotz-begietan. Considerado el poemario dentro de su género poético, situado en la época de su aparición y en comparación con la serie euskérica precedente, estos y otros rasgos y valores adquieren una relevancia superior. La lectura de sus versos sigue siendo, hoy también, para no pocos, no la única, ni probablemente la más atrayente, pero sí una de las oportunidades privilegiadas que la poesía ofrece de sentir, valorar y saborear la belleza y la vida.

A P É N D I C E

VARIANTES TEXTUALES

En este apéndice recogemos las variantes textuales observadas en los poemas de Biotz-begietan de los que Lizardi ha ofrecido más de una versión.

Presentamos en primer lugar la variante correspondiente a la primera versión y, a continuación, la del texto definitivo de 1932. Aun a riesgo de repetirnos, en cada poema indicamos todas las variantes, independientemente de que hayan sido señaladas o no en poemas anteriores. Distribuimos las variantes ortográfico-fonéticas en dos grupos: en el primero incluimos aquellos fenómenos de tipo general que afectan a varios vocablos diferentes; en el segundo aquellos que se ciñen a un único vocablo concreto. A veces, la misma variante corresponde a planos diversos, como es el caso de los cambios ortográfico-fonéticos: gaixtoa : **gaiztoa**, izar : **ixar**, etc. en los que entran en juego matices afectivos diversos.

1. "Jaun errukitsuboi!..." (1917) : "Yaun errukiorra" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-iye- : -ie- (ortziriyen : **ortzirien**)
-iya- : -ia- (zuriya : **zuria**)
-iyo- : -io- (zeneriyodan : **zeneriodan**)
-ua- : -oa- (gogua : **gogoa**)
-uba- : -ua- (nuban : **nuan**)
-y- : -i- (goyan : **goian**)
-j- : -y- (Jaun : **Yaun**)

narrez : **narras**
zeure : **zere**
eskubak : **eskuek**

bai-da	:	baita
bai-nekiyelako	:	banekialako
Etziñidan	:	Etzenidan

2) Variantes morfosintácticas

narrez nun	:	narras dut
larriya sortu zuban	:	larriak sortu zitun
beldur izan nintzan	:	beldurrez ninduzun
Jaunoi	:	Yauna
uste nula	:	usterik
jo nuban	:	yo dizut
izu-izurik	:	izu-izuan
Etziñidan ukatu	:	Etzenidan uka
bez beraren	:	berorren
-riko / -tsu	:	-zko (eztitsuba : eztizkoa)

3) Variantes léxicas

Dongiak	:	Txerren'ek
edenduriko	:	lardaskatuzko
gokarbitasuna	:	anima garbia
soindako	:	soñeko
Goikoi	:	Yauna
garratza	:	miñago
goya	:	ortzia
Erruki-argiya	:	Errukizko izpia
oraindik	:	artean
amai-ezin	:	ezin-agortuzko

4) Variantes de segmentos o conjuntos versales

Ta zeu-asperkunde-tximist ikaragarriya :
Ta, zure zigorbidezko oñaztarri larria

5) Variantes en la versificación

Además de alterar la composición sintáctica de los versos diez, once y catorce, se observan variaciones en la rima de los tercetos: /-IYA/ : /-IA/ , /-IK/ : /-AN/.

2. "Gia" (1919) : "Oia" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-ia- : -ea- (aurrian : **aurrean**)
-iye- : -ie- (nagiyen : **nagien**)
-iya- : -ia- (sariya : **saria**)
-iyo- : -io- (estalkiyok : **estalkiok**)
-ua- : -oa- (lua : **loa**)
-uba- : -ua- (genduban : **genduan**)
-y- : -i- (azkaya : **azkaia**)
-j- : -y- (jo : **yo**)
-zt- : -z d-(eztu : **ez du**)

aitagure : **"aita-gure"**
Baño : **Baña / bañan**
lasaitu : **lasatu**
aspitik : **azpitik**
erten : **irten**
eztet : **ez dut**

ja-arte	:	yo arte
gauaren	:	gauaren
goraltzen	:	goratzen
A	:	Ai
nunbait	:	nonbait
Atan	:	Atean
Atako	:	Ateko
nazu	:	nuzu
asnasa	:	arnasa
bakandu	:	ba... kan... du
naula	:	nauela
tximirritak	:	tximirritek
gustiyok	:	guztiok
onutza	:	on-utsa
looo	:	lo... o.... o.....!

2) Variantes morfosintácticas

Betazalak	:	Betazalok
begiyak	:	begiok
oñetakuak	:	oñetakuok
galtzak	:	galtzok
jaunak	:	yaunok
ta, illetia, gozaro	:	ta, gozorik, illeta
lasairo	:	lasaki
orla	:	ala
Sartzerako otzikarau	:	Sarrerako otz-ikara
dagokiyen	:	dagokion

3) Variantes léxicas

sumatu	:	asmatu
abitu	:	eraso
erruz datorzkidan	:	mordoka datozkidan

arrenka	: otoika
oi-dunez	: oi baitu
Apalatxo!	: Apatx, orain!
Barrenen naiz ba	: Orra barruan
bigundu-arte	: samurtu arte
oe-ori	: maitea
kertenak	: zoroak
ibiltzen diranak	: ibil oi-diranak
jostorratzez josirik	: asun miñez beterik
utzi	: ustu
polit-azitxuon	: samur-azitxuon
kezkatzeko baño	: orde, kezkatzeko
oyanan	: basoan
irriparriaz	: parreaz
mutillak	: gazteok
ezin lei burutu...	: yas...! nola burutu?...
Oe-sumatzallearen	: Oi-asmatzallearen
aldez	: onez
agiyan	: alegia
utzi	: alegia
euriya..., otza...	: euri-otsa...

4) Variantes de segmentos o conjuntos versales

Burutsubago ziran, / ziñez, gure guraso :
Zuurragoak izanak / dituk ene guraso

Atan aizia dabil / aserre... Noski!... Berak /
oirik ezpaitauka!... :
Atean aize latza / dabil, aserre... Noski!: /
oirik ezpaitauka...

Gizajo ori, ordia, / otzan-onutza, noski, /
zanez, goyan dago...
Gizagaxoa..., noski, / on-utsa bide-zanez, /
zeruan aal-dago!

3. "Neskatx urdin jantzia"(1929) : "Neskatx urdin-yantzia"(1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-j- : -y- (jazkia : yazkia)

det	: dut
eder goseok	: eder-goseok
ote-dute	: ote dute
Billutsik	: Billuzik
Bakan bakanka	: Bakan-bakanka
lenen	: leenen
sarri-sarri	: Sarri-sarri
diztirak	: dirdirak
ameskarria	: amesgarria
Goian	: Goien

2) Variantes morfosintácticas

Udaberria	: Udaberri
nastuan	: naasian
Eguna'k	: Egun'ek
oñak	: oñek
leikezuna	: daikezuna
berrikusi nairik	: berrikusi-naiez
neskatx tankeraduna	: neskatx-tankerakoa

3) Variantes léxicas

negu-azkenean	: negu-ondarrean
basora	: bertara
itzul ditut begiak	: bira ditut begiak
baña alperrik	: baña... inon ez

4) Variantes de segmentos o conjuntos versales

Ikus-arterañoan / utsik da bidea... :
Begiaz dut, alperrik, / yo aren bidea

5) Variantes en la versificación

En la estrofa decimoctava, al variar los vocablos "nairik" y "alperrik" por "naiez" e "iñon ez", la rima cambia de /-IK/ a /-EZ/.

En la versión de 1929, todas las estrofas van separadas por un espacio en blanco, quedando gráficamente aisladas unas de las otras; en la de 1932, se distribuyen, salvo en dos casos, de forma seguida, sin vacíos blancos entre ellas.

4. Aldakeri" (1929) : "Aldakeri" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-j- : -y- (jo : **yo**)
-zt- : -z d-(eztan : **ez dan**)

askazaletu	: **aska-zaletu**
irra-ka	: **irraka**
joan etorriz	: **yoan-etorriz**
gaixoa	: **gaxoa**
dedan / Eztek	: **dudan / Ez duk**
moskor	: **mozkor**
dei dion	: **dei-dion**
Eneee!	: **Ene!**
Gaixtoa	: **Gaiztoa**

Leio gañeko	:	**Leio-gañeko**
ona	:	**onaa**
orreatik	:	**orratik**
Sosoak	:	**Zozoak**
xuriz	:	**zuriz**
gogo-miñak	:	**gogo miñak**
bat bana	:	**bat-bana**
ospeldu	:	**ozpeldu**
egotzi auana	:	**egotzi auena**
xomorroak	:	**xomorroek**
goxoa	:	**gozoa**
azken-gabea	:	**azkengabea**
jauzi	:	**yausi**

2) Variantes morfosintácticas

ume laztanaz	:	**ume laztanek**
edurpean	:	**edurpera**
begiez	:	**begiaz**
bigundo	:	**bigunki**

3) Variantes léxicas

Nerea	:	**Nerea aiz**
Ikus al-den	:	**Ikus dun ori**
edergaiz	:	**ederrez**
illun	:	**itun**
sakonduta	:	**ogetuta**
aletzen	:	**yalkitzen**
laño	:	**lauso**

4) Variaciones en la versificación

El segundo verso de las estrofas de la primera parte del poema y el primero de las estrofas de la segunda, que en la versión definitiva de 1932 se distribuyen en dos segmentos (5+8) separados por un espacio en blanco, en la de 1929 aparecen sin ninguna interrupción gráfica o espacio blanco entre ellos.

5. "Bultziko leiotik" (1929) : "Bultzi-leiotik" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-j- : -y- (jantzia : **yantzia**)

La variación en el verso :

(ta bertan ni) bultzia... :
ta (bertan ni) bultzia...

aunque conlleva alteración de sentido es, propiamente, una variación ortográfica o, más bien, un error de imprenta, pues el comienzo del paréntesis debe situarse al comienzo del verso, antes de "ta", como en la versión de 1929.

2) Variantes léxicas

beeko bizitz gorriak : **beeko bear goriak**

6. "Negu" (1930) : "Bizia lo" (1932)

Únicamente se observa la variante ortográfico-fonética -j- : -y- (joan elurte : **yoan elurte**) y el cambio de la interjección en el verso:

Oi, zein aizen eder, loa :
O, zein aizen eder loa

El subtítulo del poema,que en 1930 es "Otsail-erdiruntz ikusia", en 1932 se reduce a "Otsail-erdi".

Las versiones de 1931 y 1932 son prácticamente idénticas, salvo alguna variante ortográfica mínima.

7. "¡Biotzean min det!" (1930) : "Biotzean min dut" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-j- : -y- (aur-jolasak : **aur-yolasak**)
-zt- : -z t-(eztute : **ez dute**)

det	: **dut**
erreska	: **errezka**
Nork	: **nork**
izar	: **ixar**
dardarka	: **dadarka**

2) Variantes morfosintácticas

sor ba'ledi	: **sor ba'dadi**

3) Variantes léxicas

Gizaldi : **Gizadi**
nere barrenean : **ire barrenean**
luze bat : **luzea**

4) Variantes de segmentos o conjuntos versales

Ortzia lits urratuz :
Odeiek lits urratu

alai. Gaur, baña arriek :
alaitzen. Gaur arriak

Begiok malko ixil bat / dardarka dixurte :
Begioi malko ixil bat / dadarka darite

C. "¡Agur!" (1930) : "Agur!" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-j- : -y- (jabe : **yabe**)

ezpaitek : **ezpaituk**

2) Variantes morfosintácticas

gaztetzaro-ogiaz : **gaztetzaro-ogitik**

3) Variantes léxicas

nola baita	: **ala baita**
maikide	: **yakide**

9. "Paris'ko Txolarre" (1930) : "Paris'ko txolarrea" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

-j- : -y- (jaten : **yaten**)

ajolakabe	: **axolakabe**
maistar	: **maiztar**
ona	: **onaa**

2) Variantes morfosintácticas

da baserritarra	: **duk baserritarra**

10. "Otartxo utsa" (1930) : "Otartxo utsa" (1932)

1) Variantes ortográfico-fonéticas

apaindu-gainez	: **apaindu gainez**
otartxoa	: **otarñoa**
bazterrean	: **baxterrean**

2) Variantes en la versificación

Las estrofas, ligadas gráficamente en grupos de dos o tres en la versión de 1930, en la de 1932 todas aparecen separadas por espacios blancos.

11. "Sagar loro" (1931) : "Sagar-lore" (1932)

Solamente se observan las variantes de tipo léxico:

giarki : **zain-giar**
Bizitzo-erditze : **Bizi-erditze**

12. "Baso itzal" (1931) : "Baso itzal" (1932)

Entre las diferentes versiones sólo se observan unas pocas variantes ortográfico-fonéticas mínimas, ya señaladas en los poemas anteriores.

13. "Ondar gorri" (1931) : "Ondar-gorri" (1932)

Vale lo dicho para el poema anterior.

B I B L I O G R A F Í A

1. Ediciones de los textos poéticos de Lizardi

En esta sección solamente recogemos, por orden cronológico, las ediciones de los poemas de Lizardi realizadas en forma de libro o de colección. Otras referencias más en detalle han sido ya señaladas en las páginas 6-14 y a ellas nos remitimos. Para la bibliografía textual de los autores euskéricos citados en el trabajo, véanse las páginas 36-39. Prescindimos de volver a registrar, uno por uno, los poemas de una u otra literatura mencionados de forma ocasional o complementaria a lo largo del estudio en su lugar correspondiente y, en particular, en el apartado segundo del capítulo quinto.

LIZARDI'tar X., Biotz-begietan, Bilbao, E. Verdes Achirica, 1932.

AGIRRE'tar Yoseba Mirena, "LIZARDI'tar Xabier", Umezurtz olerkiak, Donostia, Euskaltzaleak, 1934.

ONAINDIA, Santi (ed.), Milla Euskal-Olerki Eder, Larrea-Amorebieta, Karmeldar Idaztiak, 1954, pp. 883-913.

LIZARDI'tar X., Biotz-begietan, San Sebastián, Itxaropena, 1956, (2ª ed.).

LIZARDI'tar X., Biotz-begietan, Zarautz, Itxaropena, 1970 (3ª ed.).

ARAMBURU, Javier de (ed.), Lizardi, San Sebastián, Industria Gráfica Valverde, 1974.

LIZARDI, Xabier, Olerkiak, Donostia, Erein, 1983.

AKESOLO, Lino (ed.), "Lizardi gaztearen olerki-mordoa" in Karmel, 180, 1987(1), pp. 6-15; "Lizardi zanaren beste lau olerki" in Karmel, 181, 1987(2), pp. 25-32; "Lizardi-ren gaztetako olerkiak (Azkena)" in Karmel, 183, 1987(4), pp. 57-64.

2. Bibliografía sobre Lizardi

1) Obras monográficas

ARRILLAGA, Valentín, Introducción a la poesía de Lizardi, Memoria de Licenciatura, Universidad de Deusto, 1974 (Inédita).

LERTXUNDI, Anjel, Xabier Lizardi (1896-1933), Donostia, Erein, 1983 (Opúsculo).

LETE, Xabier, ZELAIETA, Anjel y LERTXUNDI, Anjel, Xabier Lizardi, olerkari eta prosista, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1974.

—— "Lizardiren olertia. Garaia. Giroa. Iturriak. Poetika" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 5-117.

MUJIKA, Luis Mari, Lizardi-ren lirika bideak, Donostia, Haranburu, 1983, vol. 1,2.

OTAEGI, Lurdes, Lizardiren poemagintzaren azterketa formal bat, Donostia, 1981-1982 (Trabajo de investigación inédito).

2) Obras generales

—— Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo B. Enciclopedia Sistemática. Arte, Lengua y Literatura. Literatura. San Sebastián, Auñamendi, 1970, vol. II, pp. 455-487.

JUARISTI, Jon, Literatura vasca, Madrid, Taurus, 1987, pp. 96-101.

LANDA, Josu, Gerraondoko poesiaren historia, Donostia, Elkar-AEK, 1983, pp. 13-18.

MITXELENA, Luis, Historia de la literatura vasca, Madrid, Minotauro, 1960, pp. 146-148.

MUJIKA, Luis Mari, Historia de la literatura euskérica, Donostia, L. Haranburu, 1979, pp. 362-379.

ONAINDIA, Santi, Euskal literatura, Bilbao, Etor, 1975, vol. IV, pp. 283-298.

VILLASANTE, Luis, Historia de la literatura vasca, Bilbao, Sendo, 1961, pp. 335-339.

ZABALA, Enrike, Euskal alfabetatzeko literatura, Lazkao, Pax, 1979, pp. 196-204.

3) Artículos y estudios

ALDEKOA, Iñaki, "XIX-XX. mendeetako euskal poesigintza: Tradizioa eta eraberriketa" in Jakin, 52, Maiatza/Ekaina-1989, pp. 5-23.

AREJITA, Adolfo, "Lizardi eta Euskal Pizkundea" in Idatz & Mintz, 15, pp. 14-20.

ARIZTIMUÑO, Jose, "AITZOL", "El poeta José María de Agirre" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1986, vol. 3, pp. 131-150 (Yakintza, 3, V/VI-1933, pp. 163-177).

ARTECHE, José de, "El poeta de la concisión" in Caminando, Zarautz, Itxaropena, 1947, pp. 63-67.

"ARTZAI", "Lizardi ta Euskal-Idazleak" in Euzko-Gogoa, V, Ilbeltza/Otsailla-1954, pp. 22-24.

AULESTIA, Gorka, "Lizardi, poeta lírico y culto" in Muga, 72, Marzo-1990, pp. 24-39.

AURTENETXE, Arantza e INTXAUSTI, Susana, "Urte giroak ene begietan" in Jon KORTAZAR, et alii, Altxorrak eta bidaiak. Haur kontabideen azterketak, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1985, pp. 93-103.

ETXEBERRIA, Gillermo, "Lizardi. "Asaba zaarren baratza"" in ETXEBERRIA, Gillermo e IÑURRIETA, Iñaki, Euskal literatura. Textu azterketak, Bilbo, Euskal Herriko Unibertsitatea, 1985, pp. 111-129.

HARITSCHELHAR, Jean, "Bihotz begietako Euskal Herria Lizardirengan" in VV. AA., Euskal linguistika eta literatura: Bide berriak, Bilbo, Deustuko Unibertsitateko argitarazioak, 1981, pp. 369-392.

"IBARTZABAL", "Lizardi'tar Xabier" in Euzko-Gogoa, I, Ilbeltza-1950, pp. 9-11.

ITURRIA, Karmelo, "Euskal literatura Zarautzen" in VV. AA., Zarautz-ko gorabeherak historian zehar, Zarautz, Zarautzko Udala, 1987, pp. 17-94.

KEREJETA, Maria Jose, "Xabier Lizardiren lehen olerkiak" in ASJU, XVIII, 1984, pp. 201-215.

KORTAZAR, Jon, "Lizardiren "Ondar gorri". Azterketa formal eta sinbolikoaren saioak" in Euskeraren Iker Atalak 2, Bilbo, Labayru Ikastegia, Uztaila-1983, pp. 51-64.

- "Ohar parea Lizardiren iturriez" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 103-108.

LEKUONA, Joan Mari, "Lizardiren eskema metrikoak eta puntuak" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 53-88.

LERTXUNDI, Anjel, "Garaiko handikien artean" in LETE, Xabier, ZELAIETA, Anjel y LERTXUNDI, Anjel, Xabier Lizardi, olerkari eta prosista, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1974, pp. 101-124.

- "Lizardiren bide modernoak" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 89-102.

- "Ai, Marlowe, Marlowe!" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 109-117.

LETE, Xabier, "Xabier Lizardi edo poesia gailen" in LETE, Xabier, ZELAIETA, Anjel y LERTXUNDI, Anjel, Xabier Lizardi, olerkari eta prosista, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1974, pp. 11-43.

MARKAIDA, Bene, ""Xabier Lizardi". Gizona eta izadiaren arteko lotura" in Euskeraren Iker Atalak 2, Bilbo, Labayru ikastegia,Uztaila-1983, pp. 65-81.

MUJIKA, Luis Mari, "Influentzi aztarna batzuk Lizardiren lirikan" in Jakin, 25, Urria/Abendua-1982, pp. 131-151.

- "Lizardiren lirikan paisajismoa" in Egin, 24-VIII-1983, p. 11; 25-VIII-1983, p. 13; 26-VIII-1983, p. 21; 28-VIII-1983, p. 13.

ONAINDIA, Santi, ""Lizardi" gogoratuz..." in Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de sección. Hizkuntza eta literatura. Olerti 1983, pp. 291-300.

ORMAETXEA, Nikolas, "ORIXE", "Lizardiren azken-olerkiak" in Yakintza, 6, XI/XII-1933, pp. 405-419.

- "Lizardi" in Olerti. "Izar", Urtarrilla/Bagilla-1963, pp. 106-114.

OTAEGI, Lurdes, "Aitzolen projektu kulturalaz" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 18-27.

- "Lizardiren poetikaz" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 39-52.

OTEGI, Karlos, "Xabier Lizardi, poeta" in Egan, XLI, 1983, pp. 11-22.

SARASOLA, Ibon, "Lizardiren poemagintzaren alde formalen estudio batetarako" in Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 953-963.

THALAMAS LABANDIBAR, Juan, "El sentimiento cosmovital en las poesías de Lizardi" in BRSVAP, XXX, 1974 (Cuadernos 1º y 2º), pp. 193-222.

VILLASANTE, Luis, "Lizardi en la Literatura y en la Poesía Vasca" in FLV, 20, Mayo/Agosto-1975, pp. 227-236.

ZARATE, Mikel, "Lizardi, euskal lirikaren ezaugarri" in Euskal literatura II. Azterbideak, azterketak, aztergaiak, Durango, Leopoldo Zugaza, 1978, pp. 9-25.

- "Lizardi ta prosa landua" in Euskal literatura II. Azterbideak, azterketak, aztergaiak, Durango, Leopoldo Zugaza, 1978, pp. 27-38.

ZELAIETA, Anjel, "Lizardiren pentsamolde nagusiak" in LETE, Xabier, ZELAIETA, Anjel y LERTXUNDI, Anjel, Xabier Lizardi, olerkari eta prosista, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1974, pp. 45-99.

- "Orixe eta Arana Goiriren eragina Lizardirengan" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 28-38.

4) Prólogos

ARIZTIMUÑO, Jose, "AITZOL", "Urte-giroak olerti-kimak dakarzkite..." in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1986, vol. 3, pp. 25-31 (Eusko Olerkiak II, Donostia, Euskaltzaleak, 1931, pp. IV-XXI).

- "Itz-aurrea" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1986, vol. 3, pp. 99-104 (AGIRRE'tar Yoseba Mirena, "LIZARDI'tar Xabier", Umezurtz olerkiak, Donostia, Euskaltzaleak, 1934, pp. 3-10).

LABAYEN, Antonio Maria, "Sarrera-gisa" in AGIRRE'tar Joseba Mirena, "LIZARDI'tar Xabier", Itz-lauz, San Sebastián, Edili, 1972 (2ª ed.).

MARKIEGI, Jose, "Itzaurrea" in AGIRRE'tar Joseba Mirena, "LIZARDI'tar Xabier", Itz-lauz, Donostia, Euskaltzaleak, 1934, pp. 7-14.

ORMAETXEA, Nikolas, "ORIXE", "Itzaurrea" in LIZARDI'tar X., Biotz-begietan, Bilbao, E. Verdes Achirica, 1932, pp. V-XXV.

OTAEGI, Lurdes, "Hitzaurrea" in Xabier LIZARDI, Kazetari-lanak, Donostia, Erein, 1987, pp. 15-37.

5) Notas, comentarios y referencias varias

AGIRRE, Eli, "AGAREL", "De literatura vasca. Lizardi'tar Txabier" in Euzkerea, V, 15-IV-1933, p. 320.

AGIRRE, Toma, "BARRENSORO", "Gure olerkariak" in Yakintza, 1, I/II-1933, pp. 21-25.

- ""Lizardi" ¡Dagigun negar...!" in Euzkadi, 18-III-1933, p. 8.

AKESOLO, Lino, "Lizardi eta Lauaxeta aztertzeko" in Goiz-Argi, 231, 12-II-1975, p. 5.

- ""Lizardi" eta "Lauaxeta" ez dira sasikume-izenak" in Goiz-Argi, 237, 26-III-1975, p. 5.

ARAMBURU, Javier de, "Conversación con el hermano del poeta" in Deia, 10-III-1983, p. 19.

ARESTI, Gabriel, "Elizardi, poeta" in Zeruko Argia, 60, 19-IV-1964, p. 3.

- "Lizardi, euskaldun" in Zeruko Argia, 75, 2-VIII-1964, p. 3.

ARIZTIMUÑO, Jose, "AITZOL", "De la Fiesta Literaria de Tolosa. Una revelación poética" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 5, pp. 183-185 (El Día, 8-XI-1931, p. 1).

- ""Urte-Giroak". "Paisaje de las estaciones"" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 5, pp. 298-300 (Euzkadi, 15-VI-1932, p. 1).

- "El patriota, el poeta, el cristiano" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 5, pp. 456-458 (El Día, 14-III-1933, p. 1).

- "Agirretar Joseba Mirena "Lizardi" olerkari ospetsua zanaren oroipenaz bere lenengo il-urtemugan" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 6, p. 38 (El Día, 11-III-1934, p. 12).

- "Umezurtz olerkiak" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 6, pp. 55-57 (Euzkadi, 8-V-1934, p. 1).

- "Homenaje a Jabier de Lizardi" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 6, pp. 70-72 (Euzkadi, 10-VI-1934, p. 1).

- "El manzano del hogar" in Idazlan guztiak, Donostia, Erein, 1987, vol. 6, pp. 193-196 (El Día, 12-IV-1935, p.1).

ARRUTI, Domingo, "MENDI-LAUTA", "Lizardi oroituaz" in Euzkadi, 16-VI-1934, p. 12.

ARTECHE, José de, "Las últimas poesías de Lizardi" in Euzkadi, 6-VI-1934, p. 1.

BARRENA, Polikarpo, "Agirre'tar Joseba Mirena. Eriotz-aldian" in Euzkadi, 26-III-1933, p. 8.

BASTERRA, Jon, "50 urte eta gero hau" in Aizu!, 12, V-1983, pp. 24-25.

EIZMENDI, Iñaki, "BASARRI", "¡Joan zaigu!" in Euzkadi, 16-III-1933, p. 8.

GARMENDIA KORTADI, Jon, "ZELETA", ""Lizardi'tar Xabier"(G.B.)" in Argia, 625, 26-III-1933, p. 2.

GEREÑO, Xabier, ""X. Lete, A. Zelaieta, A. Lertxundi: Xabier Lizardi, olerkari eta prosista", Jakin, Oñati, 1974" in Anaitasuna, 291, 15-II-1975, pp. 8-9.

"IJURKO, Jexux", "o, petit poete!! (lizardi gogoan)" in Egin, 10-III-1983, p. 17; 11-III-1983, p. 17.

- "J. Kortazar, X. Lete, J. M. Lekuona, A. Lertxundi. Lizardiren izpiritua bizirik mahai baten inguruan" in Argia, 968, 20-III-1983, pp. 30-33.

IRIGARAI, Anjel, ""Itz-lauz". Lizardi'tar Xabier" in RIEV, XXV, 1934, pp. 199-200.

JAUREGI, Luis, "JAUTARKOL", "Un gran poeta vasco" in El Día, 8-VI-1932, p. 1.

- "Lizardi. Su personalidad literaria" in El Día, 26-III-1933, p. 1.

- "Lizardi'ren "Itz-lauz" dala ta..." in Euzkadi, 25-V-1934, p. 12.

LABAYEN, Antonio Maria, "Lizardi'tar Xabier" in Eusko-Ikaskuntzaren Deia, 57, 1933, pp. 18-21.

- "Lizardi euskaldun berri?..." in Zeruko Argia, 367, 15-III-1970, p. 3.

LANDA, Josu, "Bakoitzari berea" in Egin, 20-II-1983, p. 19.

LERTXUNDI, Anjel, "Lizardiz berriro ere" in Argia, 969, 27-III-1983, p. 27.

LETE, Xabier, "Xabier Lizardi, poeta" in Zeruko Argia, 420, 21-III-1971, p. 6.

____ "Lizardi ta Larreko ziranek elkarri egin-gutunak" in Euzko-Gogoa, VII, Ilbeltza/Otsailla-1956, pp. 94-99.

MITXELENA, Luis, ""Biotz-begietan. Olerkiak" (Poesías vascas con traducción castellana), por Xabier de LIZARDI. San Sebastián, Industria Gráfica Valverde, S.A. 1956)" in BRSVAP, XII, 1956 (Cuaderno 1º), p. 130.

- "LIZARDI'tar X. "Biotz-begietan. Olerkiak" (Poesías vascas con traducción castellana). Industria Gráfica Valverde, S.A. San Sebastián, 1956" in Egan, VI, 1956(2), pp. 84-86.

- "Gabriel Arestiri" in Egan, XXIII, 1964, pp. 157-160.

MUJIKA, Luis Mari, "Lizardi edo gure errazkerien superazioa" in Egin, 13-II-1983, p. 29.

- "Lizardiren estetika dela eta berriz..." in Egin, 27-II-1983, p. 27.

MUJIKA IRAOLA, Iñazio, " Urkizura bidean Lizardirekin" in El Diario Vasco, 4-III-1987, "Zabalik", pp. IV-V.

ONAINDIA, Santi, "Lizardi, olerkari" in Argia, 624, 16-II-1975, p. 6.

ORIXE ta OIARTZABAL, "Axular, Mendiburu, Lizardi" in Euskera, III, 1958, pp. 17-20.

ORMAETXEA, Nikolas, "ORIXE", ""Biotz-begietan". La cama" in El Día, 6-VII-1932, p. 1.

- ""Biotz-begietan". Una elegía" in El Día, 19-VII-1932, p.1.

- ""Biotz-begietan". Las cuatro estaciones" in El Día, 10-VIII-1932, p. 1.

- ""Biotz-begietan". El lenguaje" in El Día, 1-IV-1933, p. 1.

- "Lizardi Ameriketan" in Euzko-Gogoa, I, Uztailla/Dagonilla-1950, pp. 6-8.

OTAEGI, Lurdes, "Lizardi, gizon eta olerkari" in Habe, 129, 15-IV-1988, pp. 18-20.

SAN MARTIN, Juan, "Lizardi eta Lizardiren inguruan" in Egan, XLI, 1983, pp. 5-9.

- "Lizardiren garaia" in Hoja del Lunes, 14-III-1983, p. 4.

- "Lizardiren natura mina" in Pyrenaica, 131, 1983(2), pp. 266-267.

"U.", ""Biotz-begietan. Olerkiak", LIZARDI'tar Xabier, Aurreitza: "Orixe"'k; apaingarriak, AYALDE'renak. Banaketa ta salgai: "Icharopena" argitarazlearenean, Zarautz, Gipuzkoa; Industria Gráfica Valverde, S.A. irarkola, 1956" in Euzko-Gogoa, VII, Orrilla/Garagarrilla-1956, pp. 113-114.

URKIAGA, Esteban, "LAUAXETA", ""Biotz-begietan"" in Euzkadi, 11-V-1932, p. 1.

- ""Biotz-begietan"" in Euzkadi, 14-VI-1932, p. 1.

- ""Lixardi'tar" Jabier-i azken agurra" in Euzkadi, 14-III-1933, p. 12.

- "Lizardi'ren oroimenez" in Euzkadi, 28-III-1933, p. 8.

- "Lizardi olerkaria" in Euzkadi, 1-IV-1933, p. 8; 4-IV-1933, p. 8.

UROLA, Martin, "Aztuko etzaigun "Lizardi"ri" in Argia, 624, 26-III-1933, p. 2.

X.X., "Anjel Lertxundi: "Inpresioak dira Lizardirentzat inportanteenak"" in Egin, 23-VIII-1983, p. 13.

"ZARRALDE", ""Biotz-begietan"" in El Día, 19-V-1932, p. 6.

3. Bibliografía general

ADAM, Jean-Michel, Pour lire le poème, París, J. Duculot, 1985.

ADAM, Jean-Michel y GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, Linguistique et discours littéraire, París, Larousse, 1976.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, Teoria da Literatura, Coimbra, Livraria Almedina, 1983 (5ª ed.).

ALARCOS LLORACH, Emilio, "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica" in Ensayos y estudios literarios, Madrid, Júcar, 1976, pp. 237-242.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, "La crítica lingüística" in Pedro AULLÓN DE HARO (ed.), Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor, 1984, pp. 141-207.

ALONSO, Amado, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1965, (3ª ed.).

- Poesía y estilo de Pablo Neruda, Barcelona, EDHASA, 1979.

ALONSO, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1962 (2ª ed.).

ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos, Seis calas en la expresión literaria española, Madrid, Gredos, 1963 (3ª ed.).

ALTUNA BENGOECHEA, Francisco María, Versificación de Dechepare, Bilbao, Mensajero, 1979.

ARANZADI, Engracio de, "KIZKITZA", La nación vasca, Bilbao, Verdes Achirica, 1931 (2ª ed.).

- La casa solar vasca, Zarautz, Editorial Vasca, 1932.

ARRESE BEITIA, Felipe, "Ensayo de arte métrica eúskara" in Ama euskeriaren liburu kantaria, Bilbao, Jose Astuy moldetegia, 1900, pp. 471-485.

AUSTIN, John Langshaw, Quand dire, c'est faire, París, Seuil, 1970.

AZKARATE, Miren, "Euskal konposizioaren inguruan" in Euskera, XXXI, 1986(1), pp. 171-175.

AZURMENDI, Joxe, Zer dugu Orixeren kontra?, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1976.

- Zer dugu Orixeren alde?, Arantzazu-Oñati, Jakin, 1977.

- "Orixe-ren inguruko garai-giroaz" in Jakin, 39, Apirila/Ekaina-1986, pp. 119-139.

BAKHTIN(E), Mikhail, La poétique de Dostoievski, París, Seuil, 1970.

- Esthétique et théorie du roman, París, Gallimard, 1978.

BALBÍN, Rafael de, Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1962.

BARTHES, Roland, "Texte (Théorie du)" in Encyclopaedia Universalis, París, Encyclopaedia Universalis France, 1968, vol. 15, pp. 1013-1017.

- Elementos de semiología, Madrid, Comunicación, 1971 (2ª ed.).

BARTHES, Roland, et alii, Littérature et réalité, París, Seuil, 1982.

BENVENISTE, Émile, Problèmes de linguistique générale, París, Gallimard, 1966 (vol. 1), 1974 (vol. 2).

BOBES NAVES, María del Carmen, Gramática de "Cántico" de Jorge Guillén, Barcelona, Planeta-Universidad de Santiago, 1975.

- La semiología, Madrid, Editorial Síntesis, 1989.

BOBES NAVES, María del Carmen, et alii, Crítica semiológica, Universidad de Santiago de Compostela, 1974.

BOUSOÑO, Carlos, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1976 (6ª ed.).

- El irracionalismo poético (El símbolo), Madrid, Gredos, 1977.

BURGOS, Jean, Pour une poétique de l'Imaginaire, París, Seuil, 1982.

CANO BALLESTA, Juan, Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933), Madrid, Orígenes, 1981.

CERVONI, Jean, L'énonciation, París, PUF, 1987.

COHEN, Jean, Structure du langage poétique, París, Flammarion, 1966.

- Le haut langage, París, Flammarion, 1979.

CORCUERA, Javier, Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1924), Madrid, Siglo XXI, 1979.

CORNULIER, Benoît de, Théorie du vers, París, Seuil, 1982.

COURTÉS, Joseph, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, París, Hachette, 1976.

DELAS, Daniel, Poétique / Pratique, París, CEDIC, 1977.

DELBOUILLE, Paul, Poésie et sonorités, París, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1961.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio, El signo poético, Madrid, Playor, 1987.

DUBOIS, Jean, et alii, Diccionario de Lingüística, Madrid, Alianza, 1979.

DURAND, Gilbert, Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse, París, Berg International, 1979.

- Les structures anthropologiques de l'imaginaire, París, Bordas, 1984 (10ª ed.).

EASTHOPE, Antony, Poetry as discourse, Londres, Methuen, 1983.

ELEIZALDE, Luis de, La lucha por el idioma propio, Bilbao Cultura Baska, 1919.

ELIADE, Mircea, El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza, 1985, (6ª ed.).

ELORZA, Antonio, Ide ologías del nacionalismo vasco (1876-1937), Donostia, L. Haranburu, 1978.

- "Sobre los orígenes literarios del nacionalismo" in Saioak, 2, 1978, pp. 69-78.

ELUERD, Roland, La pragmatique linguistique, París, Nathan, 1985.

ESTEFANÍA, José María de, "Urkiaga'tar Estepan (Lauaxeta). "Bide Barrijak" (Nuevos Rumbos)" in Razón y Fe, 425, Junio-1932, pp. 267-269.

EUSKALTZAINDIA, Euskal Gramatika. Lehen urratsak, Iruñea, 1985 (vol. I); Bilbo, 1987 (vol. II).

FONTANIER, Pierre, Les figures du discours, París, Flammarion, 1977.

FRYE, Northrop, Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Ávila, 1977.

FUSI, Juan Pablo, El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad, Madrid, Alianza, 1984.

GARCÍA BERRIO, Antonio, La construcción imaginaria de "Cántico" de Jorge Guillén, Universidad de Limoges, TRAMES, 1985.

- Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra, 1989.

GARCÍA-POSADA, Miguel, Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York, Madrid, Akal, 1981.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, "La notion de connotation(s)" in Littérature, 4, XII-1971, pp. 96-107.

GENETTE, Gérard, Palimpsestos, Madrid, Taurus, 1989.

GOENAGA, Patxi, Gramatika bideetan, Donostia, Erein, 1980 (2ª ed.).

GOIKOETXEA, Joan Inazio, "GAZTELU", "Eresgille itsua ta olerkari argia" in Olerti, II, Jorrailla/Bagilla-1960, pp. 67-73.

- "Euskeraren neurbidea" in Olerti, II, Urrilla/Lotazilla-1961, pp. 243-249.

- "Euskal neurkera" in Musika ixilla, San Sebastián, Auñamendi, 1963, pp. 240-255.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, Gramática de la poesía, Barcelona, Planeta, 1976.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José, Estudio sobre la imagen poética, Universidad de Granada, 1986.

GRANJA, José Luis de la, "El nacionalismo vasco en 1930: Reunificación del Partido y nacimiento de Acción" in Muga, 11, Noviembre-1980, pp. 54-84; 12, Diciembre-1980/Enero-1981, pp. 69-88.

- Nacionalismo y II República en el País Vasco, Madrid, Siglo XXI, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien, "Pour une théorie des modalités" in Langages, 43, IX-1976, pp. 90-107.

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, París, Hachette, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien, et alii, Essais de sémiotique poétique, París, Larousse, 1972.

GROUPE μ (Jacques DUBOIS, et alii), Rhétorique de la poésie, Bruselas, Éditions Complexe, 1977.

HARITSCHELHAR, Jean, Le poète souletin Pierre Topet - Etchahun (1786-1862), Bayonne, Société des Amis du Musée Basque, 1969.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, La expresividad poética. Análisis de "Signo del Alba" de Pedro Pérez-Clotet, Universidad de Cádiz, 1987.

HJELMSLEV, Louis, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1980 (2ª ed.).

IBARZABAL, Eugenio, Koldo Mitxelena, Donostia, Erein, 1977.

IBERO, Evangelista de, "IBER", Ami Vasco, Zarautz, Euzko Argitaldaria, 1932.

IRAOLA, Rufino, "Bertsoak ulertzeko" in Jakin, 14-15, Apirila/Iraila-1980, pp. 50-59.

JAFFRÉ, Jean, Le vers et le poème, París, Nathan, 1984.

JAKOBSON, Roman, Essais de linguistique générale -1, París, Minuit, 1963.

- Questions de poétique, París, Seuil, 1973.

JUARISTI, Jon, El linaje de Aitor, Madrid, Taurus, 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, La connotation, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.

- L'énonciation de la subjectivité dans le langage, París, Armand Colin, 1980.

KIBÉDI VARGA, Aaron, Les constantes du poème, París, Picard, 1977.

KORTAZAR, Jon, "Gerra aurreko giro literarioa" in Jakin, 29, Urria/Abendua-1983, pp. 6-17.

- Teoría y práctica poética de Lauaxeta, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1986.

- "Lauaxetaren "Olerkiak" liburua" in Literatur Gazeta, 4, Urtarrila-1987, pp. 3-4.

- "La aportación de Aitzol" in Muga, 59, pp. 24-33; 60-61, pp. 134-141.

KRISTEVA, Julia, Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse, París, Seuil, 1969.

LAFITTE, Pierre, "L'art poétique basque (Un inédit d'Arnaud d'Oyhénart)" in Gure Herria, Urria-1967, pp. 195-234.

- Grammaire basque, Donostia, Elkar, 1974.

LAMÍQUIZ, Vidal, Sistema lingüístico y texto literario, Universidad de Sevilla, 1978.

- El contenido lingüístico. Del sistema al discurso, Barcelona, Ariel, 1985.

LAPESA, Rafael, Introducción a los estudios literarios, Madrid, Cátedra, 1974.

LAPLATTE, C., "Besse de Larzes (Alfred)" in VV. AA. Dictionnaire de Biographie française, París, Librairie Letouzey et Ané, 1954, vol. 6, p. 323.

LARRONDE, Jean-Claude, El nacionalismo vasco. Su origen e ideología en la obra de Sabino Arana-Goiri, Donostia, Txertoa, 1977.

LASAGABASTER, Jesús María, La novela de Ignacio Aldecoa, Madrid, SGEL, 1978.

LÁZARO CARRETER, Fernando, Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 1971 (3ª ed.).

LE GUERN, Michel, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, París, Larousse, 1973.

LEIZAOLA, Jesús María de, Estudios sobre la poesía vasca, Buenos Aires, Ekin, 1951.

LEKUONA, Joan Mari, Ahozko euskal literatura, Donostia, Erein, 1982.

LEKUONA, Manuel, Literatura oral vasca, San Sebastián, Auñamendi, 1965.

- "Orixeren metrika" in Orixe. Omenaldi, Donostia, Euskaltzaindiaren ardurapean argitaratua, 1965, pp. 209-234.

- "Métrica vasca" in Idaz-lan guztiak -1. Ahozko literatura, Tolosa, Librería Técnicas de Difusión, 1978, pp. 131-157.

- "Bertsoen metrika" in Jakin, 14-15, Apirila/Iraila-1980, pp. 60-79.

- "Gure bertsoen metrika" in RIEV, XXX, 1985(1), pp. 243-255.

LEVIN, Samuel R., Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra, 1974.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1969.

LOTMAN, Yuri M., Estructura del Texto Artístico, Madrid, Istmo, 1982 (2ª ed.).

LOZANO, Jorge, PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo, Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, Madrid, Cátedra, 1982.

LYONS, John, Introducción en la lingüística teórica, Barcelona, Teide, 1971.

MAINGUENEAU, Dominique, Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, París, Hachette, 1976.

- Éléments de Linguistique pour le texte littéraire, París, Bordas, 1986.

MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio, Propiedades del lenguaje poético, Universidad de Oviedo, 1975.

MAYORAL, José Antonio (ed.), Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco/Libros, 1986.

MESCHONNIC, Henri, Critique du rythme, París, Verdier, 1982.

MILLER, George A., Introducción a la psicología, Madrid, Alianza, 1972 (3ª ed.).

MITXELENA, Luis, Fonética histórica vasca, San Sebastián, Publicación del Seminario Julio de Urquijo-Diputación Provincial de Guipúzcoa, 1976 (2ª ed.).

- "Acentuación alto-navarra" in FLV, Mayo/Agosto-1976, pp. 147-162.

- "Euskal hizkera eta euskal neurkera" in Euskera, XXII, 1977(2), pp. 721-733.

- "À propos de l'accent basque" in Sobre historia de la lengua vasca, Donostia, Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo", 1988, vol. 1, pp. 220-239.

MOCOROA, Justo María, "IBAR", Genio y Lengua, Tolosa, Librería de Mocoroa Hermanos, 1935.

MOLINO, Jean, "Esquisse d'une sémiologie de la poésie" in Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes, Actes du XVIIº Congrès International de linguistique et philologie romanes (1983), Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, pp. 461-484.

MOLINO, Jean y TAMINE, Joëlle, Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, París, PUF, 1982 (vol. I), 1988 (vol. II).

MOREAU, François, L'image littéraire, París, SEDES, 1982.

MORIER, Henri, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, París, PUF, 1961.

MORRIS, Charles, Signs, Language and Behavior, New York, George Braziller, 1946.

MUJIKA, Gregorio, "¿Nolako euskera?" in Euskal-Esnalea, 223, I-1922, pp. 1-2.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, Estudios de fonología española, New York, Las Américas Publishing Company, 1966.

- Manual de entonación española, México, Colección Málaga, 1966 (3ª ed.).

- Métrica española, Madrid, Guadarrama, 1974 (4ª ed.).

NUÑEZ RAMOS, Rafael, Poética semiológica. "El Polifemo" de Góngora, Universidad de Oviedo, 1980.

ONAINDIA, Santi, "Euskal poesi neurkera" in Olerti, III, Jorrailla/Bagilla-1961, pp. 83-91; Garagarrilla/Irailla-1961, pp. 163-169.

- Gure bertsolariak, Bilbao, Gráficas Bilbao, 1964.

ORMAETXEA, Nikolas, "ORIXE", "Eusko olerki neurritzaz" in Lenengo euskalegunetako itzaldiak, Bilbao, Euzko-Argitaldaria, 1922, pp. 43-53.

- "Oraindañoko Euskal-Neurtitzak" in Itzaldiak VI, San Sebastián, "Euskal-Esnalea"k argitaratua, 1930, pp. 124-168.

- "Muga-itz edo Artikulua euskeraz" in Euzko-Gogoa, I, Otsailla-1950, pp. 15-16.

- "Markiegi zana" in Euzko-Gogoa, I, Irailla/Urrilla-1950, pp. 9-11.

- "Itzak nola neurtu"."Sobre métrica vasca" in Joan Inazio GOIKOETXEA, "GAZTELU", Musika ixilla, San Sebastián, Auñamendi, 1963, pp. 48-49.

ORMAETXEA, Ramon, "Euskaldun, ziñestun. Etxegarai'tar Karmel" in Euskal-Esnalea, 292, IV-1928, pp. 53-59.

OROZCO DÍAZ, Emilio, Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española, Madrid, Editorial Prensa Española, 1968.

PAGNINI, Marcello, Estructura literaria y método crítico, Madrid, Cátedra, 1975.

PALOMO, María del Pilar, "Estudio crítico" in Antonio MACHADO, Poesía, Madrid, Narcea, 1974 (2ª ed.), pp. 11-87.

PARAÍSO LEAL, Isabel, Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976.

- El comentario de textos poéticos, Gijón, Júcar, 1988.

PELLETIER, Anne-Marie, Fonctions poétiques, París, Klincksieck, 1977.

QUILIS, Antonio, Estructura del encabalgamiento en la métrica española, Madrid, CSIC-Revista de Filología Española-Anejo LXXVII, 1964.

- Métrica española, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969.

REIS, Carlos, Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid, Gredos, 1981.

RICOEUR, Paul, De l'interpretation. Essai sur Freud, París, Seuil, 1965.

RIFATERRE, Michael, Sémiotique de la poésie, París, Seuil, 1978.

- La production du texte, París, Seuil, 1979.

ROCA-PONS, José, El lenguaje, Barcelona, Teide, 1973.

ROMERA CASTILLO, José, El comentario de textos semiológico, Madrid, SGEL, 1977.

RUIZ PÉREZ, Pedro, "Teoría e historia literarias. Acercamiento a una síntesis metodológica" in Contextos, 12, 1988, pp. 113-144 (Universidad de León).

RUTTEN, Pierre-M. van, Le langage poétique de Saint-John Perse, The Hague-París, Mouton, 1975.

SABATIER, Robert, Histoire de la Poésie française. La Poésie du XIX^{e} siècle -2, París, Albin Michel, 1977.

SALAÜN, Serge, "La poésie ou la loi des signifiants" in Langages, 82, VI-1986, pp. 111-128.

SALVADOR, Vicent, El gest poètic. Cap a una teoria del poema, València, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986 (2ª ed.).

SANSON, Abbé, Les curieuses improvisations de Besse de Larzes, Saint-Lô, Imprimérie René Jacqueline, 1937.

SERRANO, Sebastià, La semiótica, Barcelona, Montesinos, 1984.

SOBEJANO, Gonzalo, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1956.

SOLOZÁBAL, Juan José, El primer nacionalismo vasco, Madrid, Túcar, 1975.

TAMINE, Joëlle, "Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique" in Langue Française, 49, II-1981, pp. 68-76.

TINIANOV, Iuri, El problema de la lengua poética, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

TISON-BRAUN, Micheline, Poétique du paysage, París, A.G. Nizet, 1980.

TODOROV, Tzvetan, Théories du symbole, París, Seuil, 1977.

- Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, París, Seuil, 1981.

TODOROV, Tzvetan (ed.), Théorie de la litterature. Textes des Formalistes russes, París, Seuil, 1965.

TODOROV, Tzvetan, et alii, Sémantique de la poésie, París, Seuil, 1979.

TOMACHEVSKI, Boris, Teoría de la literatura, Madrid, Akal, 1982.

UNAMUNO, Miguel de, Obras completas, Madrid, Escelicer, 1966, vol. I y IV.

VIDAL BENEYTO, José (ed.), Posibilidades y límites del análisis estructural, Madrid, Editora Nacional, 1981.

VILLASANTE, Luis, Hacia la lengua literaria común, Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1970.

- Palabras vascas compuestas y derivadas, Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1974.

- Estudios de sintaxis vasca, Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1978.

- Sintaxis de la oración simple, Oñate, Editorial Franciscana Aránzazu, 1980.

ZAITEGI, Jokin, ""Orixe" Euskal-Olerkariarenean" in Euzko-Gogoa, I, Orrilla/Garagarrilla-1950, pp. 12-13.

ZELAIETA, Anjel, Foruak eta euskal literatura, Donostia, Kriselu, 1978.

ZUAZO, Koldo, Euskararen batasuna, Bilbo, Euskaltzaindia, 1988.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y MÉTODO 2

1. Los objetivos 3
2. Los poemas de Lizardi 6
3. Las ediciones 14
4. Niveles de acabado textual 19
5. El método 22
   5.1. Sintaxis y Poética lingüística 24
   5.2. Enunciación y Pragmática 27
   5.3. Semántica y sentido connotativo-simbólico 31
   5.4. Contextualización 33
6. Abreviaturas 35

CAPÍTULO I. LAS RIENDAS DEL RITMO: LA VERSIFICACIÓN . 40

0. Introducción 41
   0.1. Factores rítmicos de la poesía euskérica 42
      0.1.1. La sílaba 42
      0.1.2. Los tiempos fuertes y débiles 43
      0.1.3. Las pausas y grupos fónicos 45
   0.2. El ritmo: conjunción de secuencias rítmicas 48
   0.3. Otras precisiones 50

1. Los moldes del ritmo métrico 53
   1.1. La sílaba como unidad del verso 53
      1.1.1. El diptongo y el hiato ... 53
      1.1.2. La sinéresis y la sinalefa 54
      1.1.3. Los grupos trivocálicos .. 56
      1.1.4. Grafías singulares 57
      1.1.5. Algunas licencias 59

1.2. De la sílaba al verso 60
1.2.1. Cuantificación de los versos por su medida silábica 60
1.2.2. Distribución de las sílabas en el verso 64
1.3. Del verso a la estrofa 70
1.3.1. Estrofas basadas en versos de siete y seis sílabas .. 70
1.3.2. Estrofas basadas en versos de diez y ocho sílabas ... 72
1.3.3. Estrofas basadas en versos de otras medidas 74

2. Los ecos del ritmo fónico 76
2.0. Introducción 76
2.1. La rima 81
2.1.1. Determinación y cuantificación 81
2.1.2. Valoración 94
2.2. La aliteración 104
2.2.1. La aliteración vertical .. 105
2.2.2. La aliteración horizontal 111
2.3. La expresividad sonora 118

3. Las alternativas del ritmo sintáctico 127
3.1. La palabra como unidad rítmica 128
3.2. Los cortes asistemáticos 133
3.2.1. Al comienzo o final del verso 133
3.2.2. Al comienzo de la estrofa 136
3.2.3. Otras formas de corte asistemático 137
3.3. La cesura y la sintaxis 142
3.4. La pausa versal y la sintaxis 146
3.5. La estrofa y la sintaxis 152

4. Al compás del ritmo psíquico 157
4.1. Adecuación entre ritmo y contenido . 158
4.1.1. En el conjunto del poemario 158
4.1.2. En los poemas isostróficos 162
4.1.3. En los poemas heterostróficos 169
4.2. Distribución del contenido en el poema 174

CAPÍTULO II. EL MATERIAL VERBAL DEL POEMA: LA SINTAXIS Y EL LÉXICO 178

0. Introducción 179

1. La práctica de la elipsis 182
1.1. La construcción nominal 182
1.2. La composición 187
1.3. El artículo 191
1.4. El verbo 200
1.5. La aposición 207
1.6. La yuxtaposición oracional 213
1.7. Enlaces de coordinación y subordinación 218
1.8. Otros procedimientos de elisión 224

2. Variación sintáctica y progresión semántica 226
2.1. El orden sintáctico 226
2.2. El verbo y los sintagmas 229
2.3. El hipérbaton 233
2.4. La repetición de palabras y segmentos poéticos 236
2.5. El paralelismo 240
2.6. El poema "Mendi-gaña" 248

3. El componente léxico 253
3.0. Introducción 253
3.1. La derivación 254
3.2. El léxico nominal 259
3.2.1. Frecuencia y significación 260
3.2.2. Asociaciones léxico-semánticas 269
3.2.3. Individualización y ausencia de sinonimia 284
3.3. El léxico adjetival 291
3.3.0. Introducción 291
3.3.1. Frecuencia 294
3.3.2. Grado de necesidad y funciones 296
3.3.3. Isotopías adjetivales 303
3.3.4. El cromatismo 309
3.4. El léxico verbal 315
3.4.1. Identificación 316
3.4.2. Acción y movimiento 320
3.4.3. Percepción y volición 323
3.4.4. Procesos vitales 328

4. La densidad expresiva 333
4.1. Elipsis y condensación 333
4.2. Riesgo de oscuridad 337
4.3. El poema "Agur!" 341
4.4. Integración de isotopías 347

CAPÍTULO III. ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO: ENUNCIACIÓN Y PRAGMÁTICA 352

0. Introducción 353

1. La comunicación entre los sujetos poéticos . 355
1.1. Los sujetos poéticos 355
1.2. El protagonismo del "yo" 357

1.3. El apóstrofe dirigido al "tú" 367
1.4. El género 375
1.5. La relación dialógica 380

2. La proximidad espacio-temporal 391
2.1. Coordenadas espaciales 391
2.2. Coordenadas temporales 396
2.3. La deixis adverbial 405

3. La transfiguración poética de la realidad .. 407
3.1. El "yo" discursivo y el poeta 407
3.2. Mundo poético y realidad extratextual 413
3.3. Los ojos y el corazón 423
3.4. El proceso transfigurativo 432
3.5. La metáfora 438
3.6. La personificación 447
3.7. El símil 452
3.8. Racionalidad y sugerencia 456
3.9. Otros mecanismos de transformación . 462
3.9.1. La percepción defectuosa . 462
3.9.2. La narración ficcional ... 466
3.9.3. El sueño 469
3.10.La originalidad de las imágenes 470
3.11.La función de las imágenes 478

4. La manifestación del deseo 487
4.1. La actitud desiderativa 487
4.1.1. Los lexemas 490
4.1.2. Los modos verbales 493
4.1.3. La interrogación retórica y la exclamación 496
4.2. Los deseos cardinales 498
4.3. El deseo amoroso 500
4.4. La realización del deseo 508
4.5. El poema "Neskatx urdin-yantzia" ... 512

CAPÍTULO IV. EDERRA BAITA BIZIA!: SEMÁNTICA CONNOTATIVO-SIMBÓLICA 523

0. Introducción 524
0.1. Niveles simbólicos 524
0.2. Etapas temáticas 534

1. EGUN AUNDIRARTE!... 538
1.1. Decadencia y muerte del ser humano . 538
1.2. Elevación y luz 542
1.3. Inversión de la nocturnidad y repliegue a espacios protegidos 546
1.4. El poema "Biotzean min dut" 554
1.5. Trascendencia y esperanza 569

2. BIZI-ERDITZE ZORAGARRI! 573
2.1. Caducidad de la naturaleza 574
2.2. Retorno cíclico y renovación vital . 578
2.3. Inserción en la circularidad temporal 586
2.4. El conjunto poemático "Urte-giroak ene begian" 592
2.4.1. El poema "Bizia lo" 600
2.4.2. El poema "Sagar-lore" 604
2.4.3. El poema "Baso itzal" 610
2.4.4. El poema "Ondar-gorri" ... 618
2.4.5. El simbolismo arquetípico de las estaciones 625

3. GURE ARAZO LATZA / DUK BIZI BEARRA 639
3.1. Símbolos entitativos 639
3.2. Desintegración de la patria y la tradición-lengua 645
3.3. Ascensión, iluminación, expansión y liberación 653
3.4. Descenso y cálida intimidad 659

3.5. Recuperación de las esencias tradicionales 663
3.6. Avance progresivo y superación de límites 666
3.7. El poema "Eusko-bidaztiarena" 669
3.8. Resurrección y lengua 685

CAPÍTULO V. LAS RAÍCES DEL POEMARIO: EL TEXTO EN SU CONTEXTO 688

0. Introducción 689

1. El entorno socio-cultural 692
1.1. Visión cristiana de la existencia .. 692
1.1.1. La muerte y la vida en otros poemas de Lizardi .. 692
1.1.2. Actividad socio-política y confesionalidad 694
1.2. Valoración del mundo natural 704
1.2.1. La naturaleza en otros poemas de Lizardi 704
1.2.2. Mundo urbano y mundo rural 707
1.3. Renacimiento político y cultural ... 722
1.3.1. La patria, la tradición y la lengua en otros poemas de Lizardi 722
1.3.2. Patriotismo y nacionalismo 726
1.3.3. Cultura y lengua nacionales 733

2. La tradición poética euskérica 760
2.1. El tema de la vida y la muerte 760
2.2. El tratamiento de la naturaleza 775
2.3. Euskal Herria y el euskara 801

3. Relaciones de intertextualidad 819
3.0. Introducción 819
3.1. Los poemas de la vida y la muerte .. 821
3.1.1. El poema "Oia" 821
3.1.2. El poema "Zeru-azpia" ..:. 822
3.1.3. Los poemas "Otartxo utsa" y "Xabiertxo'ren eriotza" 826
3.1.4. El poema "Biotzean min dut" 828
3.2. Los poemas de la naturaleza 831
3.2.1. El poema "Bultzi-leiotik" 831
3.2.2. Otras afinidades 836
3.3. Los poemas de la tradición y la lengua 847
3.4. Datos complementarios 853
3.5. Primacía de la creación personal ... 861

CONCLUSIONES 867

APÉNDICE. VARIANTES TEXTUALES 891

BIBLIOGRAFÍA 905

ÍNDICE 935